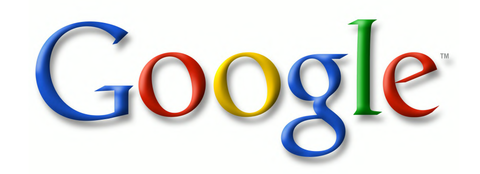


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

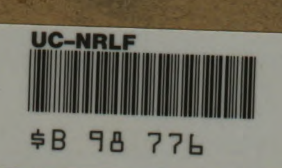
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

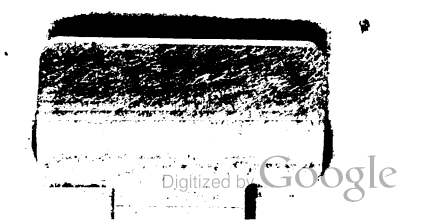
907
K48
E87



Digitized by Google







Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

1/4 BIND

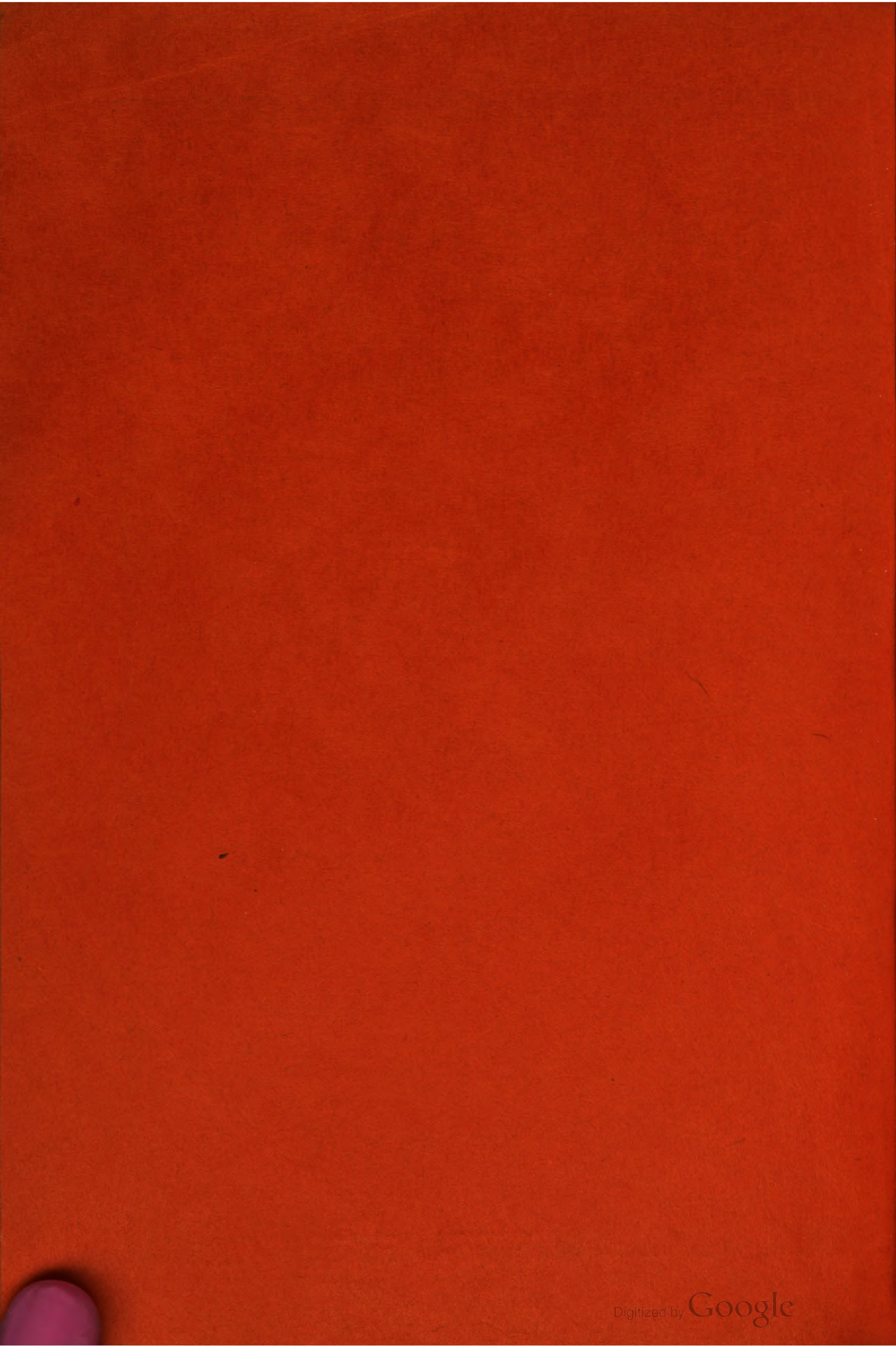
Eugen Kilian

als künstlerische Persönlichkeit
Regisseur, Schriftsteller
und Dramaturg

1918

München bei Georg Müller

Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google

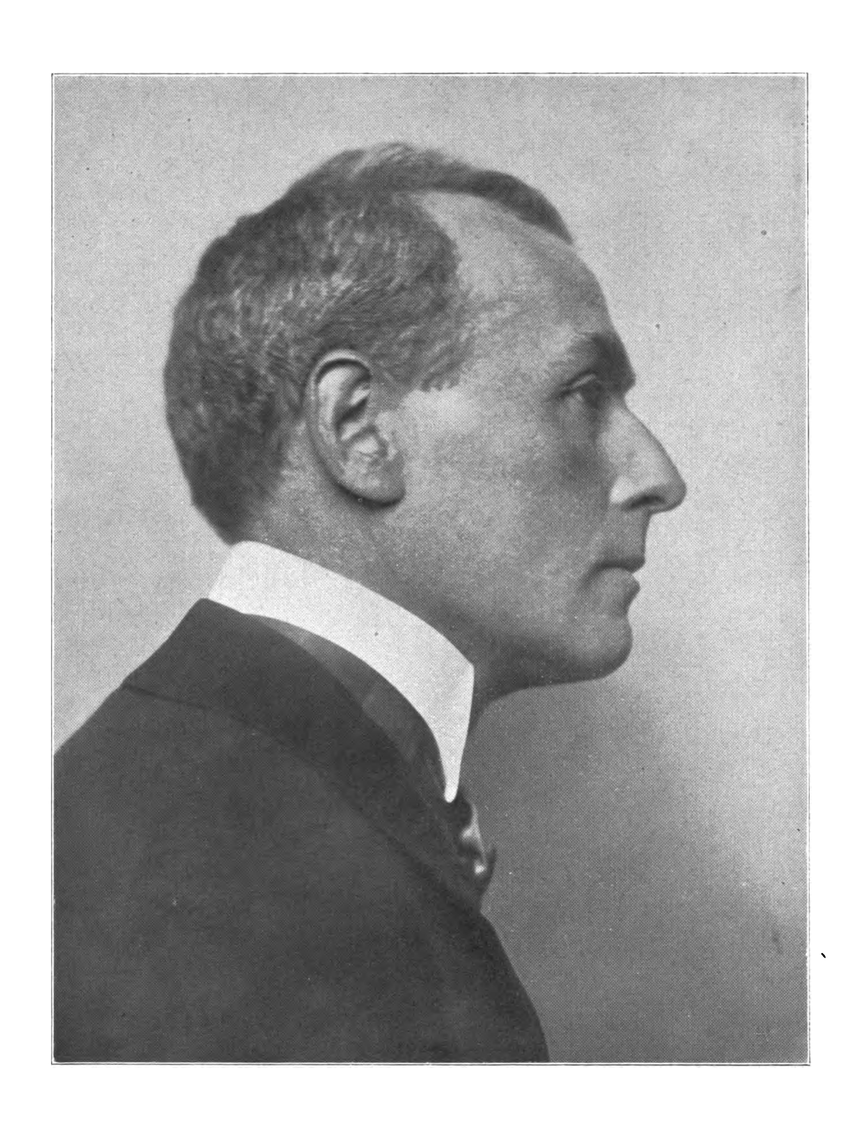
Digitized by Google

Eugen Kilian

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Eugen Kilian

als künstlerische Persönlichkeit, Regisseur, Schriftsteller und Dramaturg

Zu seinem 25 jährigen Bühnenjubiläum



1 * 9 * 1 * 8
Georg Müller Verlag München

Digitized by Google

Digitized by Google

907
K45
E87

Inhalt.

Herbert Eulenberg, Terzinen für Eugen Kilian . 2

I. Allgemeine Würdigungen.

1—4. Vier Briefe von Exzellenz von Bürklin 3
" Friedrich Kayßler 4
" Dr. Heinrich Lilienfein . . . 4
" Wilhelm Weigand 5
5. Richard Gsell, Regisseur am Stadttheater zu Straßburg, Kilian, der Erwecker und Förderer 8
6. Wilhelm Zentner, Eugen Kilians künstlerische Persönlichkeit 20
7. Dr. Julius Bab, die „Bildung" der Bühnenleiter . . 24
8. Prof. Dr. Hans Devrient, Regisseur, Dramaturg und Theaterhistoriker 28
9. Hofrat Dr. Heinrich Vierordt, Eugen Kilian und Rudolf Consentius 33

II. Kilian als Regisseur.

10. Dr. Stefan Zweig, Dramatiker und Regisseur . . . 37
11. Dr. Karl Heine, der lateinische Regisseur 38
12. Prof. Dr. Hugo Dinger, der Doktor-Regisseur . . . 42
13. Dr. Hans Lebede, der Regisseur als Erzieher 48
14. Ernst Legal, Oberregisseur des Hoftheaters zu Wiesbaden, über die Pflege der Schauspielkunst 59
15. Robert Kohlrausch, Shakespeare-Rettungen 64
16. Bruno Stürmer, Schauspielregie und Musik 69
17. Wilhelm Schlang, Aus Karlsruher Tagen 74
18. Rudolf Karl Goldschmit, Kilians Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater 76
19. Dr. Rudolf Weinmann, Rittmeister, z. Zt. im Felde, München als Theaterstadt und Eugen Kilian 81

M566185

E

Digitized by Google

III. Kilian als Schriftsteller und Dramaturg.

20. Dr. Alfred Mensi von Klarbach, Kilian als Schriftsteller 90
21. Ferdinand Gregori, Regisseur und Mitglied der Reinhardtbühnen, Berlin, Eugen Kilian als Dramaturg . . 93
22. Prof. Otto Francke, Eugen Kilian und Weimar . . . 94
23. Prof. Dr. Ernst Traumann, die Aufgabe des Theaters im „Neuen Deutschland" 96
24. Georg Richard Kruse, Direktor des Lessingmuseums, Musikalisches in Kilians „Dramaturgischen Blättern" . . 105
25. Hans Lotz, Regisseur in Hildesheim, Kilians Bühneneinrichtungen des „Götz von Berlichingen" und seine theatergeschichtlichen Arbeiten zur Bühnengeschichte des Werkes 110
26. Dr. Hans Waag, Intendant des Metzer Stadttheaters, Schillers Wallenstein als einteiliges Theaterstück . . . 113
27. Jarolav Kvapil, Direktor des böhmischen Landestheaters in Prag, Eugen Kilians einteiliger Wallenstein in Böhmen 122
28. Dr. Robert Hessen, die Zeit im „Wallenstein" . . . 124
29. Dr. Paul Ernst, Minna von Barnhelm 131
30. Dr. Alwin Kronacher, Oberspielleiter und Dramaturg des Bremer Stadttheaters, Hebbels „Genovefa" auf der Bühne 135
31. Dr. Ernst Leopold Stahl, der Düsseldorfer Dramaturg Karl Leberecht Immermann 139

Anhang.

32. Eugen Kilians Inszenierungen am Karlsruher Hoftheater 1894—1904 153
33. Eugen Kilians Inszenierungen am Münchener Hoftheater 1908—1915 156
34. Verzeichnis der Schriften Eugen Kilians . . 158

Digitized by Google

Die Mitarbeiter an dieser Schrift wollen bezeugen, wie hoch sie die Lebensarbeit Eugen Kilians einschätzen. In ihrer Mehrzahl sind es Männer, die sich der Pflege des deutschen Schauspiels gewidmet haben. Eine Aufforderung zur Mitarbeit an akademische Kreise ist nicht ergangen, weil der ebenso verbreiteten wie unzutreffenden Ansicht, Kilians Wirken trage in erster Linie einen akademischen Charakter, nicht neue Nahrung zugeführt werden soll. Manch klangvoller Name aus der Welt des Theaters hätte noch eingefügt werden können und sein Träger würde sich willig hier eingefunden haben — allein die allgemeine Not der Zeit erschwerte den Verkehr mit den im Felde Stehenden und die Kriegsarbeit ließ ihnen wenig Raum für eine Betätigung als Schriftsteller. Zu ihrem Bedauern waren die Herausgeber auch nicht eingeweiht in die Verbindungen, die Kilian mit Gleichgesinnten während seiner Bühnenlaufbahn angeknüpft hat. Ihn selbst darüber zu befragen war nicht angängig, da er durch die Herausgabe des Büchleins überrascht werden sollte und — wie wir mit Genugtuung feststellen — auch überrascht worden ist. Wir mußten zudem befürchten, daß er, von unserem Vorhaben zu früh in Kenntnis gesetzt, sein Zustandekommen in der ihm eigenen Zurückhaltung vereitelt hätte. So gibt diese Schrift nur eine unvollständige Übersicht über die, die zu ihm stehen. Allen denen aber, die sich hier vereinigt haben, um zu berichten, was Eugen Kilian geleistet hat und was sie von ihm noch erhoffen, sagen wir unsern herzlichen Dank für ihre freundliche Bereitwilligkeit.

München, im Juli 1917.

Digitized by Google

Terzinen für Eugen Kilian

Von Herbert Eulenberg

Freund Kilian, ich soll zu Ihren Ehren
So fünfzig oder achtzig Zeilen schreiben,
Die jeden, der sie lesen mag, belehren
Darüber, was Sie sind und was Sie treiben.

Festschreiber kommen gar zu gern in Längen,
Weil sie im Schwung zu viele Farben reiben.

Drum will ich Sie und mich in Verse zwängen.
Sie lieben Verse, sprechen gern Gedichte,
Weil Sie mit Inbrunst an den Künsten hängen.

Die meisten sitzen drüber zu Gerichte
Und wissen, wo es fehlt und finden Mängel
Und machen flink das schönste Werk zunichte.

Und köpfen jede Blume gern vom Stengel.
Sie suchten stets das Gute zu erfassen
Und sahen noch in Lucifer den Engel.

Zu lieben ist viel schwerer als zu hassen,
Das zeigt die Menschheit uns in diesen Tagen.
Sie haben nie zu lieben nachgelassen.
Bereit für alles Echte sich zu wagen.

Wie manches Bühnenwerk, uns kaum geboren,
Hat Ihr Geschick schon durch den Strom getragen,
Der gegen jede Neuerung verschworen.

Ein Freund den Künstlern und dem Volk ein Lehrer
Ward das Theater als Ihr Feld erkoren,
Sie nahmen es voll Würde stetig schwerer.

Und weihten ihm Ihr Leben, Ihre Gaben.
„Der deutschen Kunst allzeit ein treuer Mehrer!“
So ist Ihr schönster Titel eingegraben.

Der Kranz, den Sie uns Dichtern oft gebunden,
Sei heut um Ihre zarte Stirn gewunden!

Digitized by Google

I. Allgemeine Würdigungen.

Vier Briefe.

1. Von Seiner Exzellenz Wirkl. Geheim-Rat General-Intendant a. D. des Großherzogl. Hoftheaters zu Karlsruhe Dr. A. Bürklin.

... Ich habe als Generalintendant des hiesigen Hoftheaters Eugen Kilian bis zum Jahre 1904 in neunjähriger Tätigkeit als Dramaturg und Regisseur zu beobachten Gelegenheit gehabt. Er ist ein Mann von feinster literarischer Bildung, beherrscht nicht nur die deutsche dramatische Literatur, sondern auch die französische und englische ganz hervorragend. Richtung und Geschmack sind nichts weniger als einseitig. Kilian weiß die Betonung der klassischen Literatur mit den Rücksichten auf die Geistesströmungen der Gegenwart zu verbinden. Als Regisseur hat er jederzeit den Geschmack eines feinen Künstlers bekundet, und, was ganz besonders wichtig ist, dem Personal gegenüber sich immer fest und sicher behauptet. Das Theatervolk nahm ihn ernst und gehorchte. Auch seine Münchner Tätigkeit, wo er seit dem Jahre 1907 oder 1908 wirkte, habe ich durch meinen häufigen Aufenthalt in der bayerischen Residenz zu verfolgen Gelegenheit gehabt, und gehe mit der günstigen Beurteilung, die er in den bestgebildeten Münchner und besonders auch in den Künstlerkreisen genießt, völlig einig. Seine Tätigkeit als dramaturgischer Schriftsteller ist zu bekannt, als daß ich mich darüber noch besonders auszusprechen hätte. Diese Tätigkeit hat ihm von seiten einiger Gegner den Verdacht eines einseitigen Theoretikers oder Literarhistorikers eingetragen. Aber nichts ist unbegründeter als dieses Vorurteil. Ich halte Dr. Kilian für einen der hervorragendsten und begehrenswertesten Männer auf dem Theatergebiet der Gegenwart.

2. Friedrich Kayßler (Berlin).

Es ist mir ein Bedürfnis, in der Zahl derer nicht zu fehlen, die sich an dieser Stelle zu Ehren Dr. Eugen Kilians äußern. In künstlerischer Arbeit bin ich ihm leider nicht begegnet, aber ich hatte den Vorzug, sein zartes Verstehen und seine leidenschaftliche Parteinahme für reinen Kunstwillen zu spüren und seine vornehme und gütige Persönlichkeit kennen zu lernen. Die Lauterkeit eigener Lebensanschauung scheint hier in einem Manne ein Maß von Arglosigkeit gegen die Umwelt erhalten zu haben, wie es unter den rauhen Sitten der Theaterwelt selten zu finden ist. Männer von solcher Gesinnung sind dazu bestimmt, an leitender Stelle zu stehen, sie sind die geborenen Träger des lebenswarmen Verantwortungsgefühls für andre Existenzen, das im Bühnenleben so selten ist und das darum so wohltut, wo es uns begegnet. Aber Arglosigkeit ist eng verschwistert mit wahrer Bescheidenheit, und solche Eigenschaften sind schlechte Trommeln im Lärm des Theaterwettbewerbs.

Möchte Eugen Kilian bald die schöne Last segenvoller Verantwortung beschieden sein, nach der sein künstlerisches und menschliches Wesen mit natürlichem Recht verlangt.

Die seltne Berührung mit einer solchen Persönlichkeit erzeugt das Gefühl ernsten Dankes; diesem Gefühl wollte ich hier Ausdruck geben.

3. Heinrich Lilienfein (zurzeit im Felde).

Unter den wenigen Nachrichten, die aus meiner bürgerlichen Berufswelt zu mir ins Feld gedrungen sind, hat mich kaum eine so mißtönig berührt wie die, daß Eugen Kilian, während er als Offizier in Rußland seinem Vaterland diente, seine Stellung als Dramaturg des Münchner Hoftheaters verlieren mußte. Ich kenne die näheren Umstände nicht, die zu diesem bedauerlichen Ergebnis führten und kann deshalb zu der Frage von Recht und Unrecht nicht Stellung nehmen. Nur eins weiß ich aus persönlicher Erfahrung: selten hat sich mir in einem Manne der Bühne die Einheit des Menschlichen und Künstlerischen in einem so vornehm zusammengestimmten Bild dargestellt wie

Digitized by Google

in ihm. Ich bin nicht der einzige unter den jüngeren Bühnenschriftstellern, der ihm, dem feinen, gründlichen Kenner der theoretischen und praktischen Dramaturgie, durch Rat und Tat reiche Anregung und Förderung zu danken hat! Daß die edle Kraft, die in einem Idealisten von seinem Schlag verkörpert ist, dem deutschen Bühnentum nicht auf längere Zeit verloren gehen darf, ist klar. Wenn es überhaupt nach diesem Krieg etwas wie eine Erneuerung unseres Theaterwesens geben soll, kann ein Eugen Kilian dabei nicht fehlen!

4. Wilhelm Weigand (München).

... Sie wissen doch, daß die Rechtfertigung dieser Welt, als eines ästhetischen Phänomens, schon in der Ilias zu finden ist? Da stehen die seltsam erstaunlichen Verse:

> „Das ja fügte der Götter Beschluß und verhängte den Menschen
> Untergang, daß es wär' ein Gesang den späten Geschlechtern."

Diese homerische Verkündigung hat einst das Erstaunen eines Philosophen, der zugleich ein kühner Philologe war, hervorgerufen, und selbst diejenigen Dichter, denen das Ästhetentum etwas Fragwürdiges bedeutet, hätten alle Ursache, in den Abgrund, den eine solche Wertung der Welt enthüllt, hinabzuleuchten. Ich wüßte nicht, wo und wie ein anderer Seher eine solche Wertung — oder soll ich sie eine olympische Theodicee nennen? — gewagt hätte. Dem Schauenden enthüllt sich beim Hören dieser Verse ein ewiges Bild und Gleichnis: da oben liebt und lacht eine Welt göttlicher Zuschauer, die ein heiliges Meer umströmt, und unten herrscht das allgewaltige Schicksal in Helden und Duldern, denen kein Himmel und keine Seligkeit im Jenseits winkt. Und auch diese Welt göttlicher Zuschauer, in der wir Spätgeborenen die unsterbliche Spiegelung eines unausschöpfbaren Lebens genießen, ist aus der schöpferischen Lust geboren, wer immer auch der Mann gewesen sein mag, dem sich zum erstenmal das umschattete Antlitz des Weltendenkers Zeus enthüllte. —

Über die Amoralität des Gelächters der homerischen Götter, deren Sorge und Beschluß, nach der Meinung des blinden Sehers,

Digitized by Google

darauf gerichtet war, die künftigen Dichter nie in Verlegenheit um einen Stoff zu bringen, ist kein Wort zu verlieren. Sie tritt indessen erst in das helle Tageslicht, wenn wir andere Zuschauer dieses Weltenspieles, das erst das Christentum zu einer Göttlichen Komödie machte, in Betracht ziehen.

Von den olympischen Zuschauern heldischen Lebens bis zu den Zuschauern eines modernen Theaters ist ein weiter Weg und ein großer Schritt, und nur ein Humorist dürfte sein Gelächter erheben, wenn er auf halbem Wege mitten inne stehen bliebe und seine Weite ermäße. Aber so will es das Schicksal des Dichters: Wir rechtfertigen unsere Welt, in die wir mit unseren Trieben gebannt sind, indem wir ihr eine andere, die Welt der schuldlosen, beglückenden Formen und reinen Begriffe gegenüberstellen und daraus, als Erben und Schöpfer, unsere Lust, unsern Trost und unsere Zuflucht machen. Über der Natur, in der, für Zeit und Ewigkeit, die Dumpfheit der Triebe herrscht und die Menschen in Begehren und Schuld verstrickt — solange es Menschen gibt, wird auch das Gefühl der Schuld nicht aussterben — errichten wir sozusagen ein zweites Stockwerk, wo der menschliche Geist seine Lust an den Formen, an der Schönheit, an der unverrückbaren Ordnung des Geschehens stillen und selbst im Zufall ein künstlerisches Mittel verehren kann, das tief in das Rätsel dieses Daseins hinabführt. Die Welt der dramatischen Dichtung ist nur ein kleiner Teil dieses Lichtreiches, das die Menschen über ihren Häuptern aufgebaut haben, und auch vor diesem gestaltenflutenden Reiche erfüllt sich das Wort, daß jede Welt, um zu sein, Zuschauer braucht. Freilich, von den olympischen Göttern zu den Zuschauern dieser Welt aus dem Menschengeiste ist, wie gesagt, ein weiter Weg und ein großer Schritt, und wer ihn, auf dem Umweg über Athen, wagt, den befällt wohl selbst die Neigung, ein unsterbliches Gelächter anzustimmen. Der Gott, der in die Welt blickt, gewahrt ein anderes Bild als der Bürger oder der Affe, den seine eigene Geste entzückt. In dem Lachen der sterblichen Zuschauer ist, auch wenn sie reine Ästheten sind, nichts von der Amoralität der Götter zu finden, die Schicksale verhängen, damit ihre kostbarsten Spielzeuge, die Dichter, zu ihrem Werke kommen. Das Publikum aber, das

Digitized by Google

nach Freude hungert, ist im Recht, wenn es eine Spiegelung *seiner* Welt verlangt; aber es wird, wie die Dinge liegen, nie in der Lage sein, sie aus der Höhe zu sehen, sondern immer nur von der Tiefe aus, wo die dumpfen Triebe herrschen und auch der Geist in deren Dienst sein Wesen entfaltet. Das Römerwort: Was ist Wahrheit? hat hier eine Bedeutung, die nichts mit dem philosophischen Drange, in das Wesen und die Verknüpfung der Erscheinungen einzudringen, zu tun hat. Diese Wahrheit, wie sie das Theater will, steht im Dienste des Willens, dessen Trübung noch Schönheit offenbaren kann. Wie lautet doch das Wort Talmas? Was wahr scheinen soll, darf nicht wahr sein! Gilt es allein für die Kunst des Schauspielers, oder auch, mit der nötigen Einschränkung, für den dramatischen Dichter, als dessen Vollstrecker der Leiter seiner Spiele waltet? Schon der alte geniale Freigeist und Schalk Galiani wußte, daß es um die Psychologie im Theater eine eigene Sache ist. Ich will übrigens nicht behaupten, daß der Freund der französischen Aufklärer ganz im Rechte war, als er seiner Harlekinslaune die Zügel schießen ließ und, als alter Mann, seiner Freundin, Frau von Epinay, schrieb: „Das Theater hat seine ganz besonderen Menschen, Tugenden, Laster, Ereignisse; es hat seine Sprache und seinen Dialog für sich. Die Menschen haben sich darüber geeinigt: so solle es sein. Das Theater solle diese Welt haben, und man ist übereingekommen, das schön zu finden. Die Gründe für eine solche Übereinkunft ließen sich schwer feststellen. Der Vertrag wurde schon vor sehr langer Zeit geschlossen und ist bei keinem Geschichtsschreiber protokolliert worden. Gegen ein Übereinkommen und eine in aller Form abgeschlossene Abmachung läßt sich nicht aufkommen. Wenn man übrigens auf der Bühne sich so weit von der Natur entfernt hat, daß man eine ganz neue Welt eigens für sie geschaffen hat, so liegt meines Erachtens die Ursache in der Schwierigkeit, der Natur überhaupt nahe zu kommen."

Sollten diese Wahrheiten nur für das 18. Jahrhundert, also für eine Zeit gelten, da Shakespeare für die Romanen noch ein Wilder und für die Deutschen ein Problem war? Die Beantwortung dieser Frage böte den hübschesten Raum für

Digitized by Google

eine Abhandlung, in der die historischen Bettelsuppen neben erlesenen Gerichten zu ihrem Rechte kämen und vielleicht auch die Naturalisten, die uns den Sklavenaufstand der Literatur so hübsch verbrämt haben, Gelegenheit fänden, ihr wahres Banausengesicht zu zeigen. Doch wie dem auch sei: Das Theater ist eine Welt für sich, wo leider auch das Faustische Wort gilt, daß wir von Kreaturen abhängig sind, die wir machten. Und wem dabei ein Schicksal widerfuhr, das er als Ungerechtigkeit und Stachel empfindet, dem bleibt doch die Zuflucht in einen anderen Winkel jenes Reiches, das die Menschheit über der Natur errichtete, um den höchsten Geistesfrieden zu kosten. Vielleicht begegnet er dann in jenem Reiche einem Weisen oder olympischen Gott, und in einer Unterredung mit solchen Zuschauern dürfte er alles sagen, was die Menschen, denen das Theater ein Spiegel ihrer Triebe oder eine reine Belustigungsstätte bedeutet, nur in jenen Stunden empfinden, da sie alle Dinge ohne Duft und alle Gesichter ohne Schminke erblicken. — —

Kilian, der Erwecker und Förderer

Von Richard Gsell (zurzeit im Heer).

Es gibt Menschen, über die man sich nicht ohne Wärme auseinandersetzen kann. Naturen, von denen eine Leuchtkraft ausstrahlt, auf welche die Empfänglichkeit unserer Sinne von Beginn an in besonders starkem Maße reagiert. Nicht sympathetische Beziehungen schlechtweg ziehen uns in den Bannkreis einer solchen Persönlichkeit. Ihr Eintritt in unsere Sphäre gilt als grundlegendes Erlebnis.

Auch in der Welt des Theaters wird immer wieder die alte Geschichte agieret, die ewig neu ist. Die verschiedenen Generationen fühlen sich gegenseitig an. Die herrschende ruft die werdende auf den Plan. Im Austausch ihrer Möglichkeiten werden sie sich reiben und befruchten, abstoßen und ergänzen, bis die herrschende sich überlebt und die werdende sie ablöst. Bei keinem Beruf ist es aber von entscheidenderer Bedeutung, wer den ersten bestimmenden Eindruck auf ein junges Künstlergemüt ausübt, als beim Theater. Bei keinem Beruf vielleicht auch die Wahl für den Fühlung Suchenden schwieriger.

Digitized by Google

Als es sich ehedem in unseren heiligen deutschen Landen um ein paar Prinzipalschaften von Ruf handelte, zeichnete sich dem Neuling der Weg in beneidenswerter Weise von selbst vor. Einmal in den Ring einer solchen Gemeinschaft als Kunstgenosse aufgenommen, ergab sich mitunter eine geradezu ideale Harmonie gemeinsamen Schaffens, nach der bis zum heutigen Tage jeder deutsche Komödiantensproß sehnsüchtig zurückblickt. Es war die gegenseitige Förderung, auf die man unbedingt angewiesen war, das Hüten und Wahren einer erblühenden Tradition, der gemeinsame Kampf um die künstlerische und rein menschliche Bewertung. Im Hexenkessel der vielgestalteten Theaterbetriebe unserer Tage bei den jäh aufeinanderprallenden Meinungen, Richtungen, Kultureinflüssen oft heterogenster Art, vor allem bei den unhaltbaren Treibereien dramatischer Zuchtmeister, die ohne jeden Ausweis ihrer Fähigkeit auf das jeweilige Theatergeschlecht losgelassen werden, bedarf der Kunstjünger eines feinen Instinktes, um den Meister zu finden, auf dessen Wort er schwören kann.

Das wahre Talent — wendet wer ein — bedarf keiner Erziehungskur. Eben sein untrüglicher Instinkt leitet es durch alle Fährnisse siegreich hindurch. Das Genie — ja. Es ist auch beim Theater ein seltener Gast. Doch wer mußte nicht die bedauernswertesten Entgleisungen hochbegabter Menschen miterleben, deren Keim auf die unheilvollen Einflüsterungen spekulativer, verbummelter Komödiantennarren zurückzuführen war?

* * *

Der junge Theatermensch neigt zunächst dazu, an der Erscheinung der Person mehr haften zu bleiben, als der Jünger verwandter Künste. (Um so tiefer dann das Erlebnis, wenn sich sein Blick löst und er mit all seinen Energien in den Wesenskern eines Menschen vorzudringen sucht.) Was die Illusion unserer Theaterbegeisterung damals haben mußte: einen Mann, dessen Zugehörigkeit zum Bau sich unbedingt klar aussprach, dessen Jugend, Bedeutung und Schaffenskraft unsern Wunschgedanken in besonderem Maße entgegenkamen, das fanden wir in Eugen Kilian, dem Dramaturgen und Regisseur des Karlsruher Hofschauspiels. Wer die schlanke, biegsame Gestalt im

energischen Rhythmus ihres Fortschreitens durch die Straßen wandeln sah, den scharf profilierten, ausdrucksvollen Kopf, der uns an Renaissanceplastiken gemahnte, stolz zurückgeworfen, den Mantel lässig über die Schultern gebreitet, der konnte verstehen: dies ist der Mann, der sich mit Geschehnissen im Zusammenhang weiß, die nicht alltäglicher Natur sein können. Wer ihm erst nahe gekommen war, auf wem sein mildes, kluges Auge geruht hatte, der wußte: so viel Güte gibt's gar nicht auf dieser Welt, als bei diesem Theatermann. Was trieb eigentlich mich und so manchen Jungen von der Gymnasiastenbank weg in seine Sphäre? Es war nicht allein das Bewußtsein, daß wir in ihm den Urheber jener vielgepriesenen Theaterereignisse verehren durften, die dem stark in Schatten gestellten Schauspiel neben der Mottl-Oper seinen angestammten Platz zurückeroberten, es war das freudig-Bekennerische, offen-Männliche dieser sieghaften Erscheinung. Man fühlte sich sofort bei ihm beheimatet, sobald man sich ihm anvertraut hatte. Dieses Sichgeborgenfühlen, dies Bewußtsein einer unbedingten Zuverlässigkeit knüpfte das erste Band zwischen dem Erwecker künstlerischer Triebe und dem jungen Menschen, der sein Innerstes ungeschützt darbrachte. Bei aller Gier nach jeglicher Art und Form theatralischen Inhalts: nichts stößt den gesund empfindenden Neuling mehr zurück, als — Theater. Eines Menschen bedarf er. Mehr nicht? könnte ein bitterer Schalk hinzusetzen. Hier brachte meinen Nöten eine reiche, schlichte, klar und vornehm empfindende Natur mit der Gabe des instinktiven Einfühlens und subjektiven Erlebenkönnens volles Verständnis entgegen. Vielleicht auch, daß die Härte des eigenen Kampfes, der ihm den Beruf erst nach langem erschloß, die wundersame Gelöstheit seines Wesens erzeugte, mit der er den Erwartungsfrohen beglückte.

Im Feuerbachsaal der Karlsruher Galerie befindet sich das bekannte Gemälde: Dante mit edlen Frauen. In meiner Sprache hieß es: Dante, mit seinen Schülerinnen lustwandelnd. Ich entsinne mich, wie nahe mir gerade damals dieses Bild kam. Empfing ich doch endlich tiefgehende Anregungen und fröhliche Mitteilsamkeit in einer Weise, die von allem, was sich bis dahin mir belehrend genaht hatte, grundverschieden war. Am-

Digitized by Google

bulando — von diesem Rezept der alten Philosophen hatte man mir in der Schule erzählt. Im beschwingten Rhythmus eines freien ungehemmten Dialogisierens, im bewußten Kontakt mit der ringsum webenden Natur, wechselseitig empfangend und gebend. Das war mir vor dem Feuerbach mit einem Schlage zum Bewußtsein gekommen. Dem entsprach das Wesen der Kilianischen Belehrungen.

* * *

Was geschah denn nun so Seltsames oder Großartiges, wenn man zu ihm in die Seminarstraße kam oder in seine Dramaturgenstube im Hoftheater oder gar im Hardtwalde seinen einsamen Pfad kreuzte?

Vielleicht könnte ich furchtbar geheimnisvoll tun und mit geschwollenen Reden und Paradoxen prunken. Das wäre nirgends mehr verfehlt, als bei Kilian, der die Einfachheit selbst ist, dem Phrasendreschen und Interessanttun von Grund aus fremd sind.

Vor allem gab's kein Hin und Her oder gar ein spekulierendes Experimentieren mit der Psyche des Schülers. Man durfte frisch mitten hinein stürmen, über die gestrige Vorstellung etwa nach Herzenslust auspacken. Nichts erfreute mehr, als wenn irgendein Tadel ausgesprochen wurde, eine Entdeckung, wie ich es nannte. Und saß der aus der Überfülle des jugendlichen Ungestüms verabreichte Hieb, so wurde er mit hellem Lachen quittiert. Beileibe nicht mit ironischen Tönen vom hohen Thron herab, nein, herzliche Freude an den ersten Flugversuchen der Phantasie und des Urteils schallte daraus hervor. Von Beginn an stand das Motto der Kilianischen Bescheidenheit über allen Erörterungen: ich bin stets ein Lernender. Das A und O war zunächst der Schauspieler und seine Schöpfung. Ich durfte ihm einiges vortragen und wurde zur weiteren Ausbildung an einen Spezialisten überwiesen. Aber er selbst suchte mit aller Eindringlichkeit das Mit- und Nachschaffen bei diesen Studien anzuregen und zu steigern. Alles kommt bei dem jungen und empfindsamen Künstler auf die Art an, wie ihm etwas gegeben wird. Wie Kilian Auge und Ohr weckte, Empfindungen bewerten und abwägen lehrte, das Eigenempfinden herauslockte und stärkte, die Phantasie zu befeuren wußte, und vieles andere mehr — das

Digitized by Google

wäre an sich nichts Absonderliches, wenn es nicht mit so einfachen Mitteln geschehen wäre, organisch gleichsam sich aus sich selbst entwickelt hätte. Wie wenig Worte! Und überall, so auch hier, nur die befruchtende Andeutung, die löst, Raum schafft und freie Bahn läßt. Wie sparsam und doch charakteristisch die Vermittlung des mimischen Ausdrucks und der Gebärde. Wie weise der Takt und das Maß, wohl fühlend, daß allzu große Nähe und Stärke des Ausdrucks den Neuling nur zurückschrecken oder einseitig an den Nachahmungstrieb appellieren.

Der nachhaltigste Eindruck entsprang dem Lebendigen, was ich hier empfing.

Man möge ermessen, was es bedeutet, vom schulmäßigen Erfassen einer Rolle mit so starker Hand weggeführt zu werden. Die einseitig bemalte, verschwommen konturierte Pappfigur, die in einem dichtgedrängten Rahmen ähnlicher Erscheinungen mitvegetierte, stand plötzlich — aus dem wirren Getriebe losgelöst — als plastische Gestalt mitten im Raum. Zum Greifen klar. Ich hatte plötzlich die Möglichkeit, sie ringsum zu bestaunen, als Eigenschöpfung zu erkennen, ihr meinen Atem einzuhauchen, sie aus meinem Innern heraus mit meinen Organen zu erleben und neu zu gestalten. Und jedes Moment dieser dämmernden Erkenntnisse wurde von fühlbarer Mitfreude erhellt. Alsbald kamen die Parallelen (vergleichende Schauspielkunst). Da wandelten von der Devrientzeit her noch ein paar Veteranen durch die Straßen der badischen Residenz. Ein solcher Veteran wird dem Spieler der gestrigen Hauptrolle gegenübergestellt. Die Phantasie vermag sich am lebendigen Beispiel zu erhitzen. Zwei Künstlerpersönlichkeiten! Ihre subjektive Bedeutung, ihr persönlicher künstlerischer Reiz, ihre Mittel, Möglichkeiten und Ziele. Die Mannigfaltigkeit des künstlerischen Erlebnisses, die Grade der Empfindung, das Transitorische der Menschengestaltungskunst und der unveräußerliche, fest haftende Eindruck, der Wandel des Geschmacks, der Einfluß ewig sich erneuernder Kulturbestrebungen, das immerwährende Ringen mit dem Stoff — alles fließt! Das alte Wort kam mir nie lebendiger zur Anschauung, als in jenen grundlegenden Gesprächen. Und wie sich aus den verschiedenen Prozessen der Läuterung reines Metall

Digitized by Google

schlackenfrei ergibt, so kristallisierte sich mir am Ende die Idealgestalt der Rolle, soweit ich sie zu fassen vermochte. Und alles floß aus der Fülle, ohne zu verwirren. Liebenswürdig gegeben, mit nimmermüder Geduld und voll Humors. Der latente Schauspieler in ihm, seine nie geheilte Sehnsucht nach eigener Menschengestaltung machten sich mir in der köstlichen Gebelaune jener Stunden unendlich fruchtbar.

Was die Jugend aber insbesondere an ihn kettete, war die Intensität seiner Empfindung, sein hinreißender, durch nichts zu beugender Idealismus, dem alles einzig und allein um die große Sache geht, dem nichts, und sei es scheinbar noch so nebensächlich, bedeutungslos ist im Gesamtorganismus des Kunstwerks, der stets den restlosen Einsatz der ganzen Person fordert und eine wahrhaft inbrünstige Hingabe an den Beruf. Aus all dem ergab sich der Glaube an die Überzeugungskraft seines Urteils, dessen unerbittliche Strenge und Gerechtigkeit mir ebenso imponierte, wie sein Fanatismus nach Wahrheit, einmal für Recht Erkanntes rückhaltlos zu äußern, wenn's die Stunde fordert.

* * *

Der Kreis der Betrachtungen weitete sich.

Ich trat gleichsam an seiner Hand eine praktische Theaterwanderung an vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Der Beobachtungen gab es hier ungezählte. Wenn ich jetzt nach einem Gesamttitel suche, unter dem ich ein gut Teil aus der Fülle jener Belehrungen zusammenfassen möchte, so wäre ich fast versucht, sie mit dem Namen „Kinderweisheiten" zu belehnen. So früh und unausrottbar prägten sie sich in mein Hirn ein, daß sie mir beinahe schon zur zweiten Natur geworden waren, noch ehe ich die Bühne selbst betrat.

Aber seltsam, wo waren sie denn eigentlich, diese Kinderweisheiten, als ich in die Praxis trat?

Wo waren denn die großartigen Ensembles, die vom obersten Gesetz eines einheitlichen und harmonisch abgetönten Zusammenspiels beseelt waren? Erstand nicht immer wieder der haarbuschige Geselle, der das Bramarbasieren auf eigene Faust nicht lassen kann, und sei es selbst unter dem Deckmantel eines glänzenden Namens? Wurden nicht bei Schillerischen Versen noch immer

Digitized by Google

ein ganzer Schwall von Adjektiven mitbetont oder wurden sie nicht in naturalistischen Haarspaltereien zerhackt? „Aha Kilian!" — so schoß mir's allemal durch den Kopf. Mein theatralisches Gewissen regte sich, mein kategorischer Theaterimperativ, wenn mir der Ausdruck gestattet ist.

War denn das Publikum wirklich so — dumm? Oder meinetwegen das Shakespearische im Elisabethanischen Zeitalter so ungleich reifer und einsichtsvoller? Mußte wirklich so viel verdeutlicht werden, einerlei, ob dadurch die feinste Stimmung zum Teufel ging?

Der Henker hole die Theatertradition! Kilian hat sie x-Male vermaledeit! Aber sollten deshalb die Massengliederung, die Komparserie usw. einfach über Bord geworfen werden? Weshalb immer wieder der lächerliche Versuch, mit einer vollgestopften Bühne von dicht aneinandergedrängten Menschen „Massen" vorführen zu wollen, statt die Illusion derselben zu erwecken? Hört der „Menschenstrom" (von dem die Szene einen Ausschnitt vermittelt) immer ausgerechnet da auf, wo die Seitenkulisse anfängt? An ersten Bühnen! Heute, wie gestern!

Kilian — Kinderweisheiten!

Ist der Triumph der Vierfüßler auf der Bühne unausrottbar? Der Hund des Aubry ewig? Wird der Heldenspieler bei Gelegenheit seines pathetischesten Ausrufs noch immer plötzlich in Effektlicht ersäuft?

Kinderweisheiten!

Verschlingen nicht wüste Farbenorgien noch immer die Spieler, die wie Zwerge vor Riesenhäusern stehen? Muß die ganze Requisitenkammer mit allem abgestandenen Plunder herhalten, um eine Szene eindrucksvoll zu beleben? Einerlei, ob die Pause dann endlos ist, wenn alles im Drama zur Entscheidung drängt! Platzen nicht immer wieder modisch ausstaffierte Puppen in eine Stimmung hinein, statt daß der dichtende Theaterschneider des alten Klingemann seines Amtes waltet? Stundenlang könnt ich so fortfahren. Und wollte ich von den ganz schlimmen Kinderkrankheiten abrücken und mich in eine Region wagen, die höhere Anforderungen stellt, oder — bedenkt! — gar höchste Anforderungen — denn letzteres sollen wir doch von Gott und

Digitized by Google

Rechts wegen schaffen, wie stände es da mit dem großen, allgemeinen Theatergewissen?

* * *

Vielleicht geht mancher von der Ansicht aus, die Einführung eines jungen Theatermenschen in die Literatur sei eine viel unbedenklichere Sache, als die in das spezielle Gebiet in der Theaterkunst. Nichts irriger, als das. In literarischen Dingen kann ein Neuling mit einem unheimlichen Ballast an Wissenskram überbürdet, er kann überhaupt weit unfreier gemacht werden, als es für seine praktische Betätigung heilsam ist. Hier Basis und Rückgrat zu geben, bestimmte Richtlinien vorzuzeichnen, vor allem die lebendige Anschauung zu fördern, dazu bedarf es einer besonderen Begabung, die eben da sein muß: des Theaterblutes. Hier darf vor allem nicht engherzig geschieden oder abgegrenzt werden. Erschauen, Prüfen und Weiterspinnen, Erleben und Neugestalten geschieht gleichsam in einem Atem. Auch keimende Sonderinteressen, die sich irgend fruchtbar gestalten können, selbst wenn sie der hellhörige Schüler zunächst allzu stark bewertet, dürfen nicht einfach unterbunden werden. Mit frischer Unbefangenheit gilt es an ein Dichterwerk heranzutreten. Fern von jeder überlieferten Methode verstand es Kilian, in ganz persönlicher und ungemein fesselnder Weise, in die Dichterpersönlichkeiten hinaubzuleuchten und meine Instinkte für die spezifische Sphäre eines Dramas wachzurufen. Auch hier keine Reden, keine verwirrenden Gelehrtenkrämereien. Aber Schlaglichter über Einzelheiten hingeworfen, die in ihrer grundsätzlichen Bedeutung wie ein Blitz das Ganze erleuchteten! So ward etwa eine vorbereitete Stimmung liebevoll ausgebreitet, eine szenische Ausdeutung erörtert, oder auf ein überraschendes Tempo hingewiesen, das den Fluß des Erlebens förderte, oder eine psychologische Feinheit aufgegriffen, die das Schauen vertiefte. Immer war es ein Lebendiges, Leuchtendes! Überall konnte ich einhacken, mich aufs Neue versenken. Und stets im Hinblick darauf, daß jedes Kunstwerk seine eigenen Gesetze in sich trägt. Auch das seiner eigenen Inszenierung.

Damals konnte ich die Kenntnisse, die sein Riesenfleiß mit intuitivem Erfassen des Wesentlichen zusammengetragen

Digitized by Google

hatte, nicht ermessen. Es war zunächst der große Reiz, die stattliche Reihe der Kilianischen Lieblingsstücke mit gediegenen Schauspielkräften auf der Bühne kennen zu lernen, und die einzigartige Gelegenheit, im gegenseitigen Anfühlen mir den Gehalt dieser Stücke und Szenierungen zu vergegenwärtigen und für mein eigenes Schaffen meine Fähigkeit zu wecken. Auch hier war alles immerwährendes Fortfluten. Wie erstaunte ich über die Entdeckung, daß ihm keine Bühnenschöpfung „fertig" war! Fertig für die Presse, für das Publikum. Ihm aber war jede Aufführung eine Möglichkeit neuen Versenkens und Anregens. Nicht um die Fähigkeit handelt es sich, eine Vorstellung auf der Höhe zu halten, sondern um die unvergleichliche Frische des Nacherlebens. Und hierher gehören auch seine Wandlungsfähigkeit und Elastizität, die mir stets vorbildlich waren. Das Mitgehen und Fortschreiten mit dem Neuen, das Sichzueigenmachen und Fruchtbarmachen außerordentlicher Erlebnisse. Niemand ist ein neidloserer Bewunderer und dankbarerer Anerkenner, als Kilian, dem Negieren und unfruchtbare Kritik geradezu verfemt sind.

Und doch — bei aller Empfänglichkeit für neue Strömungen — an gewisse Erkenntnisse ließ sich Kilian nicht rühren. Ohne etwa Prinzipienreiter zu sein! Aus der Überfülle dessen, was er mir an Literarischem und Dramaturgischem und dergleichen bot, möchte ich dies nur kurz streifen. Auch hier könnte man von „Schülererkenntnissen" reden, und doch —!

Muß denn beim Theater jeder Kopf, der sich Originalität zuerkennen darf, der Meinung sein: mit ihm begönne recht eigentlich das Theater, und zuvor war alles wüst und leer? Mit anderen Worten: was selbst geniale Schöpfer an positiven Werten erstehen ließen, existiert nicht, ist überwundener Standpunkt. Nicht die x-mal gedankenlos nachinszenierten Aufführungen stehen in Betracht, mit dem Motto: das war immer so. Es handelt sich auch nicht darum, geistvolle Interpretationen vergangener Zeiten kritiklos nachzuempfinden. Gewiß bietet auch hier das Transitorische der Schauspielkunst besondere Hemmungen. Worauf es ankommt, ist dies. Im Besitz des geistigen Rüstzeugs zu sein, das den Aufbau auf unveräußerlichen Werten gestattet.

Digitized by Google

Es ist freilich eine große Bequemlichkeit, eine ungeheuere Naivität zu glauben, eine Kunst könne ohne jede innere Entwicklung ins Leben gerufen werden. Auch unsere Kunst hat ihre Geschichte, ihre gesunde Tradition. Sich dessen bewußt zu sein, bedarf es keiner Pietätsduselei. Auch das Genie wird diese Werte in sich aufgesogen haben, wie sich Strahlen in einer Linse sammeln. Wie es aber diese Werte in sich verarbeitet, potenziert und sich derselben entäußert, wird das Staunenswerte sein. Aber der allgemeine Lockruf heißt: Originell um jeden Preis! Wie fein geht dies zu machen im Anschluß an die technische Vervollkommnung unserer Bühne. Niemand begrüßt diese mehr, als Kilian. Niemand verachtet sie auch mehr, wenn sie sich nur Selbstzweck ist. Wie billig, auf Grund szenischer Mätzchen, malerischer Eigenwilligkeiten, und im Anschluß daran aufdringlicher, selbstherrlicher Ausdeutungen („Auffassungen“ genannt) Wirkungen zu erzielen, die dem erstaunten Publikum Sand in die Augen streuen. Mögen auch die an den Haaren herbeigezogenen Tüfteleien und absurden Geistreicheleien, willkürlichsten Tempoverschiebungen und was alles dazu gehört, an einem Stück keine wahre Empfindung mehr lassen! Das frischfröhliche Treiben, der heiße Wettkampf, die vielseitigen Interessen, die gerade heute dem Theater entgegengebracht werden, erfüllen Kilian mit aller Lust. Er ist an sich schon ein viel zu ausgesprochener Optimist, um die abgestandene Redensart vom „Verfall der teutschen Schaubühne“, die sich wie ein roter Faden durch unsere Geschichte zieht, nachzubeten. Aber er verlangt mit unerbittlicher Strenge: gebet dem Dichter, was des Dichters ist. Haucht dem Gedicht euern Atem ein, bringt neue Möglichkeiten, Ziele, Wege auf, den Goldgehalt ans Licht zu fördern, aber klebt nicht an Äußerlichkeiten. Ruft Schauspielerindividualitäten auf den Plan und gebt ihnen volle Freiheit, nie Erfülltes zu verwirklichen, nie Geahntes zu künden. Laßt ein Dichterwerk in euch reifen und werden, läutert es in allen eueren persönlichen Erlebnissen: aber schafft im Geiste des Dichters und der Wahrheit. Seid ehrlich gegen euch selbst, zerstückelt den Dichter nicht, mäkelt nicht an ihm herum, lest aus ihm heraus und nicht in ihn hinein, glaubt nicht, ihr verstündet es besser: gebt ihn so,

wie er sein Werk empfangen hat. Die Integrität des Dichterwerks — das ist die Stelle, wo er sterblich ist. Nennt es nun Gewissen oder Verantwortungsgefühl, oder tiefe Verehrung vor dem schaffenden Genius.

* * *

Selbst so flüchtige Andeutungen dürfen des Namens nicht entbehren, der alle Zeit als Leitstern über Kilians Schaffen stand, Eduard Devrients, seines geliebten Komödiantenmeisters. Ich betrachte es nicht als Zufall, daß ich im Foyer des Karlsruher Hoftheaters anläßlich der 100. Wiederkehr von E. Devrients Geburtstag Kilian zum ersten Male öffentlich reden hörte. Der Eindruck war ungefähr der, als ob ich plötzlich Boden unter den Füßen gewonnen hätte. Es war ein Zusammenwirken so vieler Momente, wie ich es in gleicher Weise kaum wieder erlebte. Einer unserer Großen wurde mir geschenkt, dessen Bedeutung für die gesamte deutsche Kunstwelt mir mit einem Schlage offenbar wurde, dessen vorbildliches Wirken auf allen Gebieten des Theaters eine Perspektive eröffnete, die ich bis dahin nicht geahnt hatte. Gleich groß als Künstler, wie als Charakter und Mensch. Inmitten der Kunststätte, die er einst selbst geweiht hatte, wo mir bislang alle meine Theatereindrücke vermittelt wurden. Dargebracht mit einer Überzeugungskraft und Wärme, die mich in einen wahren Taumel der Begeisterung hinrissen. Und wie erste Jugendeindrücke oft bestimmend sind, so fühlte ich eine untrügliche Wahlverwandtschaft zwischen Devrient und der Kilianischen Natur heraus, die sich mir je länger, je deutlicher erhellte. Sein ganzes Leben steht im Schatten dieses Mannes und gerade seine Karlsruher Tätigkeit war ein einziges Werben um die Wiedererweckung des Devrientschen Geistes.

* * *

Es kam auch die Zeit, wo sich der Most absurd gebärdete, wo sich die regenden Kräfte von allem und jedem Einfluß frei zu machen suchten. Auch der Sturm und Drang ging vorbei, und nichts half mir glücklicher zu mir selbst zurück, als was mir Kilian gegeben hatte. Wie mancher Brief flog mir zu, der mir als ein Lebendiges klärend und helfend beisprang, just zur rechten Zeit. Wie manche Frage, manchen Zweifel lösten diese

Digitized by Google

Briefe mit steter Geduld. Oder eine seiner vielen dramaturgischen Arbeiten kreuzte sich mit dem entstehenden Eigengebilde. Und das Wertvolle war mir stets: keine graue Theorie suchte mich heim, sondern lebendige praktische Förderer und Berater waren erschienen. Der Hinweise nicht zu vergessen auf wichtige Ereignisse in unserer Theaterwelt, auf wertvolle Neuerscheinungen oder den Erwerb von Schriften aus interessanten Bibliotheken. Einen besonderen Reiz gewährte es, sein eigenes Schaffen und Fortentwickeln zu erfühlen, zumal dann, als sich mein Gesichtskreis zu weiten begann. Wie oft sah ich erwartungsvoll auf Kilian hin, wenn es sich um irgendeine Lebensfrage in unserer Kunst handelte. Wie oft wies ihm sein sicherer Instinkt alsbald den richtigen Weg, wenn wir anderen uns noch lange schwankend bedachten. Hohe Zeiten aber waren die Stunden, in denen ich wieder mit ihm zusammentraf. Stets ging ich reich beschenkt von ihm weg. — —

Zuletzt trafen wir uns in Feldgrau wieder. Die große Zeit hatte auch ihn ganz in ihren Bann geschlagen. In der Scheinwelt des Theaters, zwischen verstaubten Bretterwänden und dem papiernen Kulissenkram, hätte ihn, den Theaterbesessenen, keine Macht der Welt gehalten. Auch er durfte seine Kriegserlebnisse kosten, auch er hat freudig seinen Tribut gezollt. Dieser aufrechte deutsche Mann, dieser Wahrheitsfanatiker, war sich treu geblieben.

Und doch — als er so vor mir stand in seiner Hauptmannsuniform, mit wettergebräuntem Gesicht, noch ganz erfüllt von seinen letzten Erlebnissen — ging da nicht plötzlich die Theatersonne wieder auf, stand er nicht wie von ungefähr wieder mitten drin in seiner alten, ihm so unendlich teueren Welt? —

Diese Zeilen mögen ihm mit dem tief gefühlten Dank für all seine Liebe den herzlichen Wunsch zutragen, daß er alsbald seinem geliebten Beruf wieder geschenkt werde. Möge es ihm vergönnt sein, den ganzen Reichtum seiner Persönlichkeit, die ganze Reife seiner Kunst auszuschöpfen, in voller Freiheit die Fülle seiner Ideen und Wünsche auszuwirken, sein gesamtes Schaffen bekrönend.

Digitized by Google

Eugen Kilians künstlerische Persönlichkeit.

Von Wilhelm Zentner (zurzeit im Felde).

Die früheste Erinnerung an Eugen Kilian reicht tief in meine Jugendzeit zurück, aber ich habe sie gern und treulich bewahrt, weil ihr die Kraft eignete eines ersten bestimmenden Erlebnisses. Eugen Kilian wirkte damals noch als Dramaturg und Regisseur am Karlsruher Hoftheater, für dessen Schauspiel er, gleich Felix Mottl in der Oper, eine Zeit der Blüte heraufführte, wie sie seit Devrients Wirksamkeit nicht mehr erreicht worden war; ich selbst hatte damals, ein junger Gymnasiast, erste starke Eindrücke von Kunstwerken unserer klassischen dramatischen Kunst empfangen und stand noch tastend und erlebnisdurchschüttert vor den Toren einer neuen bewußten Lebensphase, die ganz dem Theater gewidmet schien. Voll jugendlicher Schwärmerei folgte ich dem Künstler, der mir Shakespeare, Schiller und Kleist vermittelt hatte, öfters in den nahen Hardtwald, scheu und heimlich und in ehrerbietiger Entfernung, aber doch voll stillen Glückes, seine Nähe zu teilen. Ich seh ihn heute noch, im grünen Havelok, in die Lesung eines Buches vertieft und manchmal stehen bleibend. Er ward für mich Inbegriff des Theaters überhaupt; er, der sich nie auf der Bühne zeigte oder einem beifallklatschenden Publikum und doch mit seinem Stück alles beherrschte, ein unsichtbarer König.

Spätere Jahre, die meine Neigung zur Bühne nicht allein aus der Ferne, sondern auch in engerer Berührung mit dem praktischen Theaterbetriebe sich betätigen ließen und dabei manche unvermeidliche Abkühlung erster jugendlicher Begeisterungsglut mit sich brachten, haben in mir doch nie die warme Verehrung erkalten lassen, die ich dem Manne zollte, der mein erstes Theatererlebnis geworden war. Nicht etwa aus dem banalen Grunde, daß alte Liebe nur schwer zu rosten vermag, sondern, weil ich in Eugen Kilian den Reiz einer starken und wertvollen Persönlichkeit empfand, die es einem mitunter sogar nicht leicht machte, sie zu entdecken. Deswegen hat sie aber auch niemals enttäuscht, sondern überrascht und nur vermehrte Zuneigung geworben. Wer einmal von ihr angezogen war, blieb gefesselt.

Digitized by Google

Der Grundzug von Eugen Kilians künstlerischer Persönlichkeit ist auf eine einfache und klare Formel zu bringen: eine unerschütterliche gläubige Liebe zum dramatischen Kunstwerk und zum Theater. Eine solche, von Jugend auf gebieterisch auf ein Kunstgebiet hinweisende Neigung kann nur ihre Quellen in einer intensiven Begabung haben, die nach Betätigung lechzt. Diese Veranlagung, in alle Verästelungen seines Wesens ergossen, ließ den jungen Eugen Kilian überall, wo er saß, ging oder stand, Theater ahnen, hören, sehen. Erzählt doch Heinrich Vierordt von einer gemeinsamen Griechenlandreise, wie sein Begleiter kein höheres Lob für die Schönheit eines landschaftlichen Eindrucks fand wie die Worte: darüber müßte eigentlich der Vorhang aufgehen!

Kilian hat um seine Neigung kämpfen, schwer kämpfen müssen, aber er hat sich durchgesetzt. Wie er überhaupt keine Fehde scheute, wenn es sich um Verteidigung oder Verwirklichung von Überzeugungen handelte, aber stets führte er vornehm und gediegen die Waffe.

Die unverrückbare Liebe, die der Künstler für seine Kunst hegte, bewährte sich nicht nur in dem Ringen, das er um sie bestand; ein besserer Beweis, daß sie echt und deutsch und wahr, scheint mir vielmehr noch daraus hervorzugehen, daß diese Liebe, still und eitelkeit-geläutert, niemals von sich selber sprach, sondern sich eher mit der Schamhaftigkeit aller wahrhaft tiefen Naturen zu verdecken, zu bemänteln suchte. Wer die Auffassung Kilians von seinem Regisseurberuf kennt, wird mich verstehen. Und wer weiß, wie eng Künstler und Werk miteinander verknüpft sind, wird beide um so höher schätzen.

Kilians Auffassung von der Aufgabe des Spielleiters ist für mich deshalb die vollkommenste, weil sie die selbstloseste ist. Weil sie, streng und sachlich, die Grenzen erfaßt, die ihr gezogen sind und doch innerhalb dieser Grenzen alles derart mit dem Atem eines künstlerischen, nachschaffenden und einfühlenden Lebens durchglutet, daß es zu wahrer, schöner und beseelter Erscheinung kommt.

Der Regisseur ist ein Organisator. Er leitet den Erscheinungsvorgang eines dramatischen Kunstwerkes auf der Bühne. Mit

Digitized by Google

der Stunde, da das Stück publikumsreif wird, ist seine Arbeit getan und nur dann ganz getan, wenn man von der Leistung des Dichters und Darstellers gepackt, des Vermittlers, des Regisseurs, vergißt. Darum künde den Namen des Spielleiters kein Theaterzettel, weder in bescheidener Fußnote, noch mit der dünkelhaften Arroganz des Fettdruckes an der Programmspitze, nur zwischen den Zeilen darf sein Name zu lesen sein, für den Sachverständigen wenigstens; aber nicht einmal das fordert Eugen Kilian. In dieser Tätigkeit ausschließlich vorbereitender Natur, in solchem willigen Verschwinden hinter Verfasser und Schauspieler, liegt es wie eine Art Verzicht, die nur für den möglich ist, der genau weiß, worauf es bei der Regieführung ankommt, dem genug ist an der schönen Gabe des Vermittelnkönnens zwischen Dichter, Schauspieler und Zuhörer, der die Kunst mehr als sich selbst liebt und ihr stiller Priester ist.

Tief vergeistigt erscheint das Amt des Regisseurs in seiner Auslegung durch Eugen Kilian, befreit von allerhand Eitelkeiten, in denen sich niemand lieber als das Theater selber bespiegelt; es gilt das Göttliche in der Kunst einer großen Gemeinde verständlich zu machen. Ihm den Schauplatz zu bestellen, wo es Tatsächlichkeit werden kann. Dann aber spricht es ganz allein für sich selber.

Diese willige Unterordnung, die sich für Eugen Kilian aus genauer, wissenschaftlich geschulter und selbstlos gläubiger Betrachtung seines Berufes ergab, mußte natürlich dem Durchschnittsniveau seiner Kollegen mehr oder minder fremd bleiben. Es gibt gröbere Auffassungen von der Wirksamkeit des Spielleiters, die dessen Person als weit hauptsächlicher empfinden. Wer gar von der darstellerischen Seite zum Regieberuf kommt und dem Worte Schillers „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“ folgend möglichst viel Tageslorbeeren zu ernten sucht, der muß eine derartige Auffassung als geradezu antitheatralisch empfinden. Vom Standpunkt solcher Leute aus war es ein Fehler, wenn jemand die Stücke seiner Lieblingsdichter besser inszenierte als sich selbst, wenn er, was er sah, hörte, fühlte, in das Gefäß des aufnehmenden Darstellers übergoß und niemals in eigener Person, sondern stets aus den Persönlichkeiten

Digitized by Google

anderer sprach. Es war ein Fehler, „Eigenes“ zurückzudrängen, um in der Atmosphäre des Dichters zu bleiben, denn eben jenes „Eigne“, herausfallend aus dem Stile des Ganzen, hätte Aufmerksamkeit erregt . . .

Aber Eugen Kilian hat niemals einen Dramatiker zu seinen Zwecken ausgebeutet. Deshalb hat das Wort „Regiemätzchen“ auf ihn nie Geltung gehabt. Weil er sicher, unbeirrt und mit feinstem Verständnis für die Welt eines Dichters nur dessen Absichten zu verwirklichen trachtete, drang sein Wirken weniger in die Breite als in die Tiefe. Weil ihm an der Anerkennung der Stunde weniger gelegen war als daran, gute Bühnenkunst zu schaffen, blieb sein Name unbekannter als der manches Minderbefähigten, der die Konjunktur der Zeit besser auszunützen verstand. Auch oberflächliches Schauspielertum hat ihn oft nicht begriffen. Wer tiefer blickte, empfing von ihm jedoch unendlich viel Anregung und Befruchtung. Eine Schauspielerin, die unter ihm gewirkt und ihren ersten Unterricht noch in der vorbildlichen Schule Eduard Devrients genossen hatte, versicherte mir öfters, nach den Erinnerungen an ihren Meister seien diejenigen an Proben unter Eugen Kilian die schönsten ihres Lebens.

Heute gehört der Künstler fünfundzwanzig Jahre der Bühne an und er hat unsere großen Dramatiker, Shakespeare, Goethe, Schiller und Hebbel, Kleist und Grillparzer in unermüdlichem Eifer für sie zu gewinnen gesucht, befreit von den Schlacken sinnloser Bühnengebräuche, er hat manches zu Unrecht Verstaubte aus dem Dunkel vergessener Theaterbibliotheken hervorgesucht, manchem neueren und neuesten Dichter die Wege zur Bühne geebnet und vor allem ein leuchtendes Vorbild von der hohen Bedeutung seines Berufes gegeben. Er ist treu bei seinen Überzeugungen geblieben und hat um sie manchen Strauß bestanden unter der Fahne dessen, was „deutsch und echt“. Ja, als der große Kampf Deutschland das Schwert in die Hand zwang, ist er, ein Freiwilliger, zu den Waffen geeilt, von der Bühne weg, die ihm bisher ganzer Lebensinhalt gewesen war. Aber er liebte das deutsche Volk nicht minder als deutsche Kunst. Er mußte so handeln, wenn er wirklich der Mann war, als

den er sich bisher bewährt hatte, treu und fest, unbeirrbar sein ideales Ziel vor Augen.

Das Leben der Kompromisse hat diesem Aufrechten gegenüber Recht zu behalten und sich an ihm zu rächen gesucht, indem es ihm Mißerfolge in den Weg warf, Unverständnis für sein Wollen auf seinem Arbeitsfelde aussäte; aber es hat ihn nicht übermocht! Seine Liebe blieb, seine Treue. Das deutsche Theater wird und muß auch in Zukunft einem seiner begeisterten Vorkämpfer die Stellung einräumen, die ihm und seinem Können, seiner gediegenen Persönlichkeit gebührt. Und da es nicht in eines echten Künstlers Art liegt, zu anderen zu kommen und für sich und seine Arbeit zu werben, wird die Bühne und ihr Publikum zu ihm kommen müssen, um ihn nach Beendigung dieses Krieges für sich wiederzugewinnen. Denn Männer, die das geistige Erbe des ersten großen deutschen Dramaturgen, Gotthold Ephraim Lessings, angetreten haben und bewahren, dürfen unserer Schaubühne nicht verloren gehen!

Die „Bildung" der Bühnenleiter.

Von Julius Bab.

Unsere Zeit hat die Ideen der Aufklärung so gründlich überwunden, daß es höchste Zeit ist, zu ihnen zurückzukehren! Wir wissen so genau, daß die eigentlich schöpferische Kraft nicht im Verstande sitzt und durch keinerlei Wissen zu ersetzen ist, daß nachgerade manche meinen, der Verstand sei ein überflüssiges Organ für den Schaffenden — „schadlos weg zu operieren wie der Blinddarm" — und alles Lernen, Wissen, Kennen, kurz der ganze Komplex der „Bildung" sei purer Ballast. Wenn unsere Zeit sich mit Fug an Goethe mehr und mehr zu orientieren sucht, so soll sie nicht vergessen, daß der nur in einem sehr jungen und auch sonst sehr bestimmten Augenblick seines Lebens gesagt hat: „Gefühl ist alles", daß er aber auf dem Boden der Aufklärung stand und Goethe wurde, weil er diesem Boden einer sehr reichen Verstandesbildung mit noch mächtigeren höheren Kräften entwuchs, aber immer wieder zu dieser sichernden Erde zurückkehrte, und so die einzige, die höchst vorbildliche

Harmonie von Kräften des Verstandes und des Gefühls der ordnenden Umschau und des erhebenden Rausches vorlebte. Auch der schöpferische Künstler kann solche höchste Entfaltung ohne Anspannung bewußter vergleichender Erkenntnis (die immer einen erheblichen Grad geschichtlicher und realer Bildung voraussetzt) nicht erreichen.

Vollends klar aber dürfte sein, daß keine organisierende Leistung ohne eine breite und feste Bildungsgrundlage stehen kann. Der Organisator kann zwar durchaus Rang und Qualität eines Schöpfers haben, aber da er den Stoff aus zweiter Hand nimmt, nicht Elementares zur Form, sondern Kulturformen zu Kulturgebilden umschafft, so kommt er mit dem elementarischen Fühlen in keinem Falle aus; er muß bei jedem Schritt jenes vergleichende Wissen haben, das uns allein zum Beherrscher von Kulturgütern macht: Bildung. In dieser Lage ist nun eminent der Organisator der Theaterkunst: Der Dramaturg, der Regisseur, der Bühnenleiter. Wenn es eine wohl aufzuwerfende Frage ist, ob der elementare Bühnenkünstler, der Schauspieler in seiner Kunst durch „Bildung" gewinnt, so ist es gar keine Frage, daß der organisierende Bühnenkünstler, der Schauspielleiter jeder Art, ohne Bildung ein bedenklicher Dilettant bleiben muß. Der Schauspieler, der auf Anruf eines Dichters die dunklen Elemente seiner Natur zu einer leuchtenden Kugel zusammenschießen lassen soll, mag mit der Führung des bloßen Instinktes weit genug kommen — der Bühnenleiter, der eine Zahl solcher Kunstwerke, und malerische und musikalische dazu, im Sinne eines Dichters zusammenstimmt, und diesem „Ensemble" noch einen technischen und womöglich den wirtschaftlichen Apparat zuordnen soll, braucht zu aller Gefühlsentrücktheit (die unterste Grundlage auch in seiner Kunst — wenn sie schöpferisch ist — bleiben muß!) eine solche Fülle des vergleichenden Bewußtseins, eines die Raumverteilung der Kräfte abmessenden Verstandes, daß er ohne die Schulung des Gehirns, ohne die Masse bereitgestellter Kenntnisse, ohne „Bildung" nicht existieren kann. Der Genuß an der dramatischen Dichtung kann wohl durch bloße Einfühlung geschehen. Ein so sicheres und klares Begreifen ihres Willens, wie es nötig ist, um viele andere

Digitized by Google

selbstherrliche Künste diesem Willen einzuordnen, ist nur dem Verstande möglich, der Wesen und Weg eines Werkes durch Vergleich mit anderen, verwandten und doch ungleichen, klarstellen kann. Und dies eben ist das Geschäft der Bildung.

Es ist nun wohl offenbar, in wie bedeutender Weise der Abstand unserer deutschen Bühnenwirklichkeit von der Idee ihrer geistigen Sendung mit dieser Bildungsfrage zusammenhängt. Von den Leitern der deutschen Theater sind gut 90% ehemalige Schauspieler — und wenn wir auch in Vergangenheit und Gegenwart eine Reihe schöner großer Ausnahmen kennen, in denen ein Bühnenkunstschöpfer sich als Bühnenkunstorganisator bewährte, so kann dies doch nicht darüber täuschen, daß dies glückliche Ausnahmen von einer Regel sind: der Regel, daß der Schauspieler zum Leiter nicht taugt. Sein Talent basiert zu sehr in schrankenloser Hingabe an einen Eindruck, als daß er zugleich ein maßgebender ausgleichender, gerechter Hüter aller Bühneneindrücke sein könnte. Die entscheidenden Namen in der Kulturgeschichte deutscher Bühnenführer heißen denn auch: Gottsched, Lessing, Dalberg, Goethe, Schreyvogel, Immermann, Laube, Dingelstedt, Georg von Meiningen, L'Arronge, Brahm — kein Schauspieler ist dabei! Die erwähnten Ausnahmen, die man entgegenstellen könnte, sind alle von einer gewissen Problematik (von Schroeder bis Reinhardt), und sie erreichen ihren Wert alle in dem Maße, in dem eine persönliche Bildungsgeschichte den Betreffenden vom rein schauspielerischen Habitus entfernt. Von den erwähnten 90% der heutigen dem Schauspielertum entstammten Bühnenleitern Deutschlands gehören aber wiederum $^{9}/_{10}$ nicht zu den durch eine besonders reiche äußere und innere Bildungsgeschichte zu Schauspielleitern qualifizierten Schauspielern, es sind meist Schauspieler, die bei mäßigen künstlerischen Talenten von einem gewissen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Geschick auf die rentablere Bahn des Kunstunternehmers geführt wurden. Die Bildung, mit der sie dabei an den geistigen Teil ihrer Aufgabe herantreten, steht zu deren Größe oft in einem grotesken, in gewissen Fällen ob seiner Komik geradezu berühmt gewordenen Kontrast: Oberhalb einer sehr primitiven Grundlage haben sich diese Männer nur jene Bildungsstückchen

Digitized by Google

angeeignet, die ihr Schauspielerberuf ihnen zufällig herantrug — Strandgut, das die Wellen dichterischer, keineswegs zu Bildungszwecken gesetzter Worte in ihren Rollen etwa anschwemmten. Dieses ist nun nicht nur dem Grad, sondern auch der Art nach die aller ungeeignetste Vorbildung! Es ist genau der Fall des Münchhausen, der sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf ziehen will! Der Schauspielleiter braucht Bildung, um mit ihr die rein schauspielerische Erfahrung überblicken, bilden, leiten zu können. Hat er selbst keine andern geistigen Erlebnisse als die des Schauspielers, so bleibt eben das ganze Schauspiel im Sumpf der ziellosen Handwerkerei stecken. Und das tut es denn an vielen Dutzend deutscher Stadt- und Hoftheater auch ehrlich! — Die Zeitumstände verlangen es, daß man von den Bühnenleitern schauspielerischer Herkunft in erster Linie spricht. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß andere Bühnenleiter, etwa aus einem Zeitungsbureau, einem Warenhaus, einem Salon oder auch aus einem germanistischen Seminar eine zureichendere Bildung mitbringen. Von letzterwähnter Stelle bringt man z. B. meist eine sehr geringe Kenntnis der spezifisch schauspielerischen Kräfte mit. Und diese Kenntnis bleibt natürlich ein sehr wesentlicher Teil der dem Bühnenleiter nötigen umfassenden Bildung; aber doch eben nur ein Teil.

Warum ich diese Erörterung in einem Buche zu Ehren Eugen Kilians anstelle, brauche ich nur Fernstehenden zu sagen. Ich tue es, weil Eugen Kilian zu den wenig zahlreichen Arbeitern am heutigen deutschen Bühnenwerk zählt, die eine wirklich zulängliche Bildung besitzen. Solche Bildung muß nicht nur über den speziell schauspielerischen, sondern auch über bloß dramaturgischen Umkreis hinausgehen, sie muß die ganze Breite des geistigen und sozialen Lebens umfassen, um in dessen Tendenzen das Bühnenkunstwerk sinngemäß einzustellen. Ob ein so gerüsteter Organisator dann sein Werk mehr als Regisseur (d. h. in größerer Nähe der Schauspielkunst), oder als Dramaturg (d. h. in größerer Nähe der Dichtkunst), oder nur als oberster Bühnenleiter (d. h. in überlegenerem Abstand) tut, das wird auf den Grad und die Art ankommen, in dem er auch an den elementaren Gefühlskräften der Bühnenkunst Anteil hat. In

Digitized by Google

jedem Fall sind Bildungskräfte, die so reich wie die Eugen Kilians sind und die dabei nicht in rein wissenschaftlicher Kühle, sondern in irgendeinem Mischungsverhältnis mit künstlerischer Gefühlswärme existieren, ein höchst bedeutsames Gut, das ungenutzt liegen zu lassen, eine schmähliche Verschwendung für das deutsche Bühnenleben bedeuten würde.

Regisseur, Dramaturg und Theaterhistoriker.

Von Hans Devrient, Weimar.

Gerade vor drei Jahren, im Mai 1914, schickte mir Eugen Kilian seine zweite Reihe dramaturgischer Blätter. „Aus der Praxis der modernen Dramaturgie“, die er im Winter vorher hatte erscheinen lassen. Seine Überzeugungen und Urteile über Regie und die theatergeschichtlichen Erinnerungen an seine Karlsruher Zeit, in denen wir ihn auch in dem Hoftheaterarchiv dort eifrig schürfen sehen, bewegen sich mit so viel Anerkennung und Verehrung um das Lebenswerk meines Großvaters Eduard Devrient, daß ich tief gerührt wurde, aber eben deshalb auch nicht daran denken durfte, selbst nun wieder eine Besprechung des Buches in einer literarischen Zeitschrift zu übernehmen. Andere theatergeschichtliche Arbeiten drängten überdies damals gerade neben der Amtstätigkeit zur Erledigung, ehe ich in die Sommerferien ging. Als ich Anfang August heimkam, war der Weltkrieg ausgebrochen, alle außerdienstlichen Gedanken auf sich ziehend. Krankheit kam hinzu; das Buch blieb im Schranke stehen, ohne fertig gelesen zu sein. Als jetzt die Kunde aus München kam, daß Kilian das Schicksal so vieler, ja fast aller ernsten Bühnenleiter, die nicht im allgemeinen Strome schwimmen wollen, getroffen habe, der Undank, da zwang mir der betrübende Anlaß das Buch in die Hand, das ich nicht wieder weglegen konnte, bis ich es von Grund aus durchgelesen und genossen hatte.

Es war ein Genuß ganz eigener Art. Ich durchlebte an Kilians Hand die letzten 44 Jahre deutscher Bühnengeschichte und fühlte, daß ein reifer Fachmann und feiner Künstler mir zur Seite ging, und daß ein gebildeter Theaterhistoriker mich führte. Wir haben in unserem theatergeschichtlichen Gewerbe so wenig

durchgebildete Helfer, die ebenso die literarisch-ästhetische Seite beherrschen wie die praktisch-technische, daß es eine Lust ist, einem so gediegenen Dramaturgen zu begegnen. Mir persönlich bedeutete es noch weit mehr. Eine Wiederholung im Kleinen und Erweiterung eigener Erfahrung. Ich habe in meiner Entwicklung den umgekehrten Weg eingeschlagen wie Kilian. Ich bin erblich stark theatralisch belastet, und meine Studiengenossen aus dem akademisch-dramatischen Verein an der Berliner Universität, die zum Teil Bühnenmänner geworden sind, meinten bis vor wenigen Jahren, sie würden mir doch noch einmal in der Bühnengenossenschaft oder im Bühnenvereine begegnen; ich bin Schulmeister geworden und bin es mit Leib und Seele. Daneben lasse ich freilich gelegentlich literar- und besonders theatergeschichtlich etwas von mir hören, damit die Berufsgenossen von Vater und Großvater noch manchesmal, wenn sie's lesen, zu wissen bekommen, daß die viel verrufene Familientradition noch nicht ausgestorben ist: „Es ist eine ernste Sache, . . . so lustig es auch oft darin zugeht."

Dasselbe Thema schlägt Eugen Kilian als Oberregisseur und Dramaturg am Kgl. Hoftheater in München in seinen Blättern nun an, und er kann sicher sein, daß sein Motto auch auf ihn selbst angewandt wird: „Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren." Er ist vom Lehramt am Gymnasium in Karlsruhe ausgegangen, und eine schwere Zeit muß für ihn die erzwungene Tätigkeit in unserem Berufe gewesen sein, bei dem eben auch gilt „was Euch nicht angehört, müsset Ihr meiden". Er selbst sprach nicht gern davon; und doch steht mir noch in lebhafter Erinnerung der freundliche Ton, in dem der alte Direktor Gustav Wendt dort im Jahre 1895 von Kilian sprach, wie der seine Primaner im deutschen Unterricht zur jugendlichen Begeisterung für unsere Klassiker getrieben habe, besonders durch sein eigenes dramatisches Vorlesen schon damals den Blick auf die Bühne lenkend als die eigentliche Stätte für die Dramen — und für ihren jungen Interpreten. Und er hat dann den Sprung gewagt vom Katheder zur Bühne, und er hat ihn nicht zu bereuen gehabt, — wie ich nicht den umgekehrten

Digitized by Google

Weg. In der Mitte zwischen beiden Welten, zwischen Wissenschaft und Kunst sind wir uns dann öfters begegnet, und was hier jetzt als seine letzte Frucht vorliegt, zeigt den wissenschaftlich ernsten Forscher ebenso wie den reifen, durch und durch erfahrenen Künstler.

Was Kilian da im ersten Aufsatze z. B. über Schauspielregie und im zweiten über Opernregie sagt, ist so richtig und sicher abgewogen, daß man sofort wohltuend den Fachmann spürt, es sind die Grundlagen für das Geheimnis moderner Erfolge, und es ist so durch und durch künstlerisch wie psychologisch überzeugend, weil es sich auf die alten, bewährten Pfeiler stützen kann, auf denen sich seit 200 Jahren echte deutsche Schauspielkunst erhoben hat, in ihren großen Erscheinungen das innere Leben des deutschen Volkes vertiefend und erhöhend. Es sind liebe alte Bekannte, von Vater und Großvater her, alle die scheinbar so selbstverständlichen Forderungen einer zielbewußten Bühnenleitung, und wir sehen, wie dieselben großen Richtlinien auch heute gelten, und doch auch alle immer wieder vom Alltagsschlendrian weggewischt werden: das Einrichten des Regiebuchs, die schwere Kunst der Besetzung nicht nach der Schablone von Rollenfächern, sondern nach den Aufgaben des Dichtwerkes und dem Können und der Individualität der Darsteller, was eine innige Vertrautheit des Regisseurs ebenso mit seinem Schauspielermaterial voraussetzt wie mit dem Literaturwerke, die Bedeutung einer wirklichen Leseprobe, von den späteren Proben mit ihrem Eingehen auf die Persönlichkeiten der Künstler ganz abgesehen, die durch Vorbild mehr als durch alles Theoretisieren die Darsteller zu Menschengestalten im Sinne des Dichters bilden sollen. Und alles das geht hier ganz nüchtern und konkret auf wirkliche Erfahrungen des praktischen Spielleiters zurück, man fühlt auf Schritt und Tritt die Bretter des Bühnenbodens unter Kilians Füßen knarren, sieht andere Berufsgenossen am Regietische, auf den Proben hin und her eilen, hier dämpfen, dort anfeuern, hier stärker beleuchten, dort in Schatten hüllen: überall mit vornehmer Ruhe des klugen Künstlers, der andere Leistungen und Verdienste bereitwillig anerkennt, ja sie uns erst zeigt und auf sie hin-

Digitized by Google

weist, und auch darin sich als ruhigen Kenner ausweisend, daß er ausdrücklich von der Resignation spricht, mit der jeder Regisseur dem Erfolge gegenüber rechnen muß, und die ihn nie irre machen soll. „Nicht die Regie," sagt er (S. 34), „die das Publikum blendet und verblüfft, nicht die, die viel von sich reden macht, ist die richtige, sondern diejenige, die sich bescheiden und selbstlos in den Dienst des Kunstwerks stellt, die so unauffällig und selbstverständlich erscheint, daß ihr Wirken als solches dem Laien gar nicht zum Bewußtsein kommt". Solche Männer brauchen wir jetzt, wo von da und dort her über die Zukunft der deutschen Bühne von allen möglichen Vertretern des gebildeten deutschen Volkes beraten werden soll. Da dürfen gerade solche Männer wie Kilian nicht bei Seite stehen. Sie sind die Leute, die berechtigt sind, darüber zu urteilen.

Köstlich wirken Kilians Worte über den Regisseur im Kasten mit ihrem doch halb neidvollen Seitenblick auf die konzentrische Wirkungsmöglichkeit des Kapellmeisters, der an seinem Dirigentenstab das ganze Kunstwerk durch die Proben und durch die Aufführungen tragen kann. Besonders fein sind dann die Schilderungen über moderne Ausstattungskunst in Gefolgschaft moderner Schauspielkunst. Da ziehen die Theaterabende der letzten Generationen an uns vorüber, wir tauchen ein in die Probleme von Illusions- und Stilbühne, und gerne gestehe ich gerade hier durch Kilians vorurteilsloses Bewerten der beiden entgegengesetzten Bühnenbildarten im Anpassen an die Anforderungen verschiedener Dramenarten viel Neues gelernt zu haben, auch wenn ich nicht mit allen Einzelheiten einverstanden war. Er weiß uns eine jede Art so anschaulich vorzuzaubern, daß wir wieder ganz gefangen sind von dem holden Trug der Bretter, die die Welt bedeuten. So zieht an uns das naturalistische Bühnenbild mit allen Schikanen bestrickend vorüber, ohne uns doch über das Übertreibende gelegentlicher Erscheinungen im Unklaren zu lassen, so werden wir in die neuere Entwicklung der Shakespeare-Bühne historisch eingeführt. Und das sind im ganzen Buche die besten Abschnitte, wo nicht von literar-historischen Theorien,

Digitized by Google

sondern von Aufführungen die Rede ist, die die unerbittliche Probe vor dem Rampen- und Effektlichte der Bühne durchgemacht und von der Szene herab die Augen und Herzen der Zuschauer geweitet haben zu starkem, edlem Kunstgenusse. So sind es auch nicht die an sich feinsinnigen Vorstudien Kilians etwa über Schillersche oder Shakespearesche Dramen, die uns so wertvoll sind, sondern die Berichte von Erfahrungen, die er selbst als Leiter oder als kritischer Zuschauer an den Aufführungen gemacht hat. Nur wer im Getriebe des werdenden Bühnenbildes so vertraut ist, kann so überzeugend von anderen Leistungen erzählen, und nur wer diese literarische Vorbildung besitzt und so sich in die Seele jedes neuen Dichters mit all seinen Arten und Unarten hineinversenkt hat, ist imstande, den kecken, glücklichen Griff dann hinein zu tun in das volle Menschenleben der darstellenden Künstler und der sie umgebenden Stimmungsgehalte: nur wer das Handwerkszeug versteht, darf Meister sein. Ich weiß nicht, ob mir die Schilderungen von Max Reinhardts Ghettowinkel im „Kaufmann" mit ihren intimen Stimmungsmöglichkeiten oder die von der stilklaren, einfachen Münchener Shakespeare-Bühne mit ihren großen, ruhigen Farbentönen lieber gewesen sind, oder so eine Inszenierung des Kleistschen „Käthchen von Heilbronn" in der romantischen Zauberpracht der Meininger oder der Goetheschen „Eugenie" in der kühlen Herbststimmung vornehmer Klassizität oder die Entwicklung der Einrichtungsversuche an Shakespeare auf deutschen Bühnen oder die unparteiische Freude auch an britischer grotesker Komik in Stratford on Avon: sie verraten alle den durchgebildeten Praktiker, und unser Verlangen erwacht, auch alle die anderen Forderungen — etwa einer Wallenstein-Aufführung im Rahmen eines einzigen fünfaktigen Theaterabends — von seiner Hand bald einmal wieder in die Bühnenwirklichkeit umgesetzt zu sehen. Willkommen ist er uns hier, wenn er den Griffel der Theatergeschichte führt, willkommen soll er uns erst recht sein, wenn er Gesagtes umsetzt in die Tat der Bühne.

Wenn nur erst wieder Friede in der Welt ist, wird ein starkes Verlangen auch nach erneuter Schauspiel- und Bühnenkunst durch das Vaterland gehen. Dann brauchen wir zielsichere Führer an der

Digitized by Google

Spitze wahrer Kunstinstitute, dann muß auch Eugen Kilian an maßgebende Stelle seiner Kunst berufen werden.

Eugen Kilian und Rudolf Consentius.

Eine Erinnerung nach einem Vierteljahrhundert

Von Heinrich Vierordt.

Die Beiträger zu diesem Buch haben gewiß alle Wesensseiten Eugen Kilians in das richtige Licht gerückt, möglicherweise jedoch eine Seite noch nicht nach Verdienst voll beleuchtet.

Eugen Kilian ist nicht bloß ein feinsinniger, tiefkünstlerischer Spielleiter, ein vortrefflicher Schriftsteller, ein Mann von durchaus zuverlässigem Gepräge, sondern vor allem ein edler, vornehmer Mensch, dem es ein heiliges Anliegen ist: Verkannten und zu Unrecht Vergessenen wieder zu Ehren zu verhelfen, und sie in ihre alten Rechte wieder einzusetzen.

So lebte und wirkte dereinst am Karlsruher Hoftheater als Schauspieler und Dichter Jahrzehnte lang: Rudolf Consentius. Keine blendende, nach äußern Wirkungen haschende, eine stillbescheidene, tiefehrliche Künstlerbegabung. Er hatte eine Reihe von Schauspielen, sogar eine umfangreiche, erzählende Dichtung über den alten Nostradamus verfaßt. Diesen Mann, der, meines Erinnerns, um 1886 gestorben, und auf dessen Grab gar schnell das Gras der Vergessenheit gewachsen war, galt es zu neuem Leben und Ansehen aufzuerwecken!

Da — eine echt Kiliansche Ruhmestat, rühmlich für den Gefeierten wie für den Feierer — entschloß sich Kilian, in einem Vortrag das Bild des Lebens und Schaffens jenes Rudolf Consentius dem leichtvergeßlichen „Publikum“ vor Augen zu stellen. Der Vortrag Kilians, der damals „Dramaturg“ des Karlsruher Hoftheaters war, fand am Abend des 10. Oktobers 1892 im „Hoftheaterfoyer“ — wie man damals nach französelnder Unsitte sagte — vor einer dichtgedrängten Hörermenge unter der bezeichnenden Aufschrift „Die Tragödie eines Verschollenen“ statt . . .

Ich legte dem Geist des dankbaren Consentius einige Worte an Kilian in den Mund. Das Gedicht erschien — um ihn später zu überraschen — ohne meinen Namen in einem Karlsruher Ortsblatt, den leider kurz darnach entschlafenen „Karlsruher Nachrichten" — dem jedem alten Karlsruher wohlvertrauten „Gutscheblättle" — und fand freundlichen Beifall. Man riet hin und her nach dem Verfasser; auf mich, der ich dem Schauspiel und seinen Belängen ferner stand, verfiel niemand. Nach einigen Tagen bekannte ich mich dem erstaunten und erfreuten Kilian als Urheber.

Da seit jenem Abend genau fünfundzwanzig Jahre hinabgerauscht sind, darf vielleicht jenes Kilian-feiernde Gedicht im Silberglanz alter Erinnerung auch seine Wiederauferstehung in diesem Zusammenhang begehen, zumal einige Reimzeilen für Kilians Wesen von dauernd kennzeichnender Gültigkeit sind.

Consentius' Geist an Eugen Kilian.

(In der Nacht vom 10./11. Oktober 1892.)

Was hör' ich? sind es Lieder,
Die mir der Traum nur gab?
Was senkt sich säuselnd nieder
Auf mein vergessen Grab?
Ist es des Regens Klingen?
Ist es vielleicht schon Schnee?
Nein, nein, die Klänge dringen
Herüber vom Foyer!

Erhebt euch, welke Knochen!
Zur Stadt den Schritt gelenkt!
Mein totes Herz will pochen,
Weil mein noch Einer denkt!
Noch Einer, der von allen
Mir selbstlos treu verblieb,
Ihm, meinen Dank zu lallen,
Mach' ich den Weg zulieb.

Digitized by Google

Ich komm' auf leisem Flügel
Geschwebt die Nacht entlang,
Aus meinem gras'gen Hügel
Wird mir nicht leicht der Gang;
Dich, meines Ruhmes Mehrer,
Muß in Person ich seh'n:
Mein Wecker, mein Verehrer,
Mein Retter, mein Eugen!

Du bist die Wahrheit selber,
Dich täuscht kein Flitterglanz,
Um falsche, gold'ne Kälber
Du tanzest nicht den Tanz;
Dir rang ich nicht vergeblich
Um die Unsterblichkeit —
Die Nacht ist kalt und neblig,
Der Morgen ist noch weit.

Du weißt, ich habe nimmer
Um feile Gunst gebuhlt,
Verschmähend allen Schimmer
Hinschritt ich, selbstgeschult;
Die Welt nicht zu verachten,
Die mir den Kranz versagt,
Nach Göttlichem zu trachten,
Hat meinem Geist behagt.

Verschollen, ja, verschollen!
Dies ist das rechte Wort!
Schau, Tränen sind entquollen
Auf Wangen, längst verdorrt;
Daß ich noch weinen müßte
In dieser Wundernacht,
In meiner Totenkiste
Hätt' ich es nicht gedacht.

Zum Schauspielhaus mit Drängen
Ein ganzes Volk spaziert!

Hast du mit Zaubersängen
Die Menge fasziniert?
Bist du Beschwörer, Sänger,
Der Hexentränke kocht,
Der Hamler Rattenfänger
Hätt's besser nie vermocht.

Hättst du in Einem Herzen
Heut nacht gezündet nur
Schöner Begeist'rung Kerzen
Für meines Dichtens Spur,
So sollt's mich tief erfreuen,
Du Hort, du meine Burg,
So laß dich's nicht gereuen,
Du lieber Dramaturg.

Die Masse will Vergnügen,
Sie sucht das Ernste nicht,
Sie liebt, sich zu belügen
Mit Masken vor'm Gesicht;
Sie weigert schier die Nennung
Des Manns, der längst versargt,
Da sie mit Anerkennung
So elend knausernd kargt.

Dem spröden, blöden, schnöden
Spottlächeln botst du Hohn,
Vom toten Kitharöden
Nimm ew'gen Dank zum Lohn!
Ich hauche sachte nieder
Auf deine Stirn den Kuß,
Ich bins — kennst du mich wieder? —
Dein Freund Consentius!

Digitized by Google

II. Kilian als Regisseur.

Dramatiker und Regisseur.

Von Stefan Zweig (Wien).

Erste Stunde in fremdem Theater. Man klopft an eine Türe und in einem klopft das Herz. Irgendwo rühren sich die Maschinen, arbeiten Menschen einem das Werk zu verwirklichen, das man vor Monaten, vor Jahren aus seiner eigenen Welt in die andere gestellt hat: die Zeugung, einst geheimnisvoll und schmerzhaft-süß, erneut sich nun qualvoll vor der Welt. Das Haus steht da, feindlich fast mit seinen technischen Apparaten, mit seiner Finsternis, eine ungeheure Laterna magica, in das man sein eigenes Bild geschoben. Man klinkt eine Türe: Diener, Beamte, Fragen, Antworten, aber noch immer nicht der Mensch, der mitfühlende.

Und endlich dann der Regisseur: Da wird einem warm! Hier ist einer, der von beiden Welten weiß, der äußern und der innern, durch dessen Stand, über dessen Stirn die Brücke geht, die verbindende. Alles von Fremdheit fällt ab, nun kann man eintauchen in die neue Arbeit, ähnlich und doch fremd der andern, sein Blick belichtet einem die ungewisse Fläche der Möglichkeiten und man schreitet beherzt. Er ist der Verwandler des Worts in die Tat, er bindet eines an das andre und mit einem Mal — für einige Stunden, einige Tage — ist das fremde feindliche Haus einem Heimstatt und Herrschaftsbereich.

Immer ist es neu und seltsam, dies zu erleben, aber unvergeßlich, springt diese Türe in einen fremden Menschen rasch auf, ohne daß man an ihr viel zu rütteln hätte, war dieser Mensch aus seinem eigenen Wesen schon aufgetan allem lebendigen Wert. So habe ich Kilian immer empfunden, — bereit, hilfsfroh und lebendig im Werk, Freund beider Welten,

der des Worts und der der Tat und immer wird es mir eine gute Stunde sein, ihm auf jenen Brettern zu begegnen, die die Welt bedeuten: jene einzige wahre, unzerstörbare Welt, wo alles nur künstlerisch lebt und in sich zerfällt, sobald ihr der Atem des feurigen Geistes mangelt und der Wille zur Vollendung.

Der lateinische Regisseur.

Von Carl Heine.

Das Theater besitzt zwei Hauptseiten, eine künstlerische und eine geschäftliche, deshalb kommen als seine Leiter entweder Darsteller oder Geschäftsleute, am liebsten Darsteller mit erprobter kaufmännischer Begabung in Betracht; hin und wieder wurde auch ein Dramatiker zugelassen, weil die Werke seiner Kunst den Stoff der Aufführungen bilden. Der erste Versuch freilich fiel unglücklich aus, nicht weil Lessing den Ruf ans Wiener Nationaltheater ablehnte, sondern weil er dann doch noch zum Theater stieß und diesem unseligen Hamburger Nationaltheater mehr schadete als nützte. Das verschmähte Wien dagegen machte mit seiner klugen Vorliebe für Dramatiker-Dramaturgen nachmals wahrhaft glänzende Erfahrungen, denn Schreyvogel-West, Laube, Dingelstedt bewiesen dort, daß es nicht am Dichtersein lag, wenn Lessing in Hamburg versagte, und Goethe, Immermann, Tieck sind leuchtende Beispiele für die Möglichkeit, dramatischen Dichtern Bühnen anzuvertrauen.

Abgesehen von diesen glücklichen Ausnahmen knüpft die Geschichte Blütezeiten der Theater immer an Schauspielernamen: Velten, Schönemann, Koch, Ackermann, Eckhof, Schröder, Iffland, Devrient, oder an den von Kaufleuten: Kroll, Engel, Maurice, Angelo Neumann, Pollini.

Im Ausgang des vorigen Jahrhunderts kommt plötzlich ein Typus von Theater- und Spielleitern zum Vorschein, den es bis dahin nicht gab, der Doktor philosophiae, der akademisch gebildete Schriftsteller. Das war in den Zeiten des werdenden und blühenden Naturalismus', in jener einzigartigen Epoche, in der eine Spanne lang Theater, Dichtung und Publikum wie einander vertraute Freunde Hand in Hand gingen. Der Fall dieses Gleich-

tritts ist so selten, daß er eine besondere Ursache haben muß. Sie liegt darin, daß diese Doktor-Regisseure zugleich dem neuen Drama die Richtung wiesen, und zugleich als Bühnenvorstände die Macht hatten, den sonst immer trägen Schritt der Schauspielkunstentwicklung zu beschleunigen, und zugleich als Schriftsteller von ausschlaggebendem Einfluß auf das Publikum sein konnten. So vermochten sie, ein einzigartiger Fall in der Theatergeschichte, durch unmittelbare Einwirkung diese drei wichtigsten Faktoren miteinander in Einklang zu bringen.

Sie hatten damals die Macht, diese Doktoren-Direktoren und -Spielleiter. Da wirkten gleichzeitig an führenden Bühnen Dr. Brahm, Dr. Schlenther, Dr. Neumann-Hofer, Dr. Freiherr von Berger, Dr. Hagemann, Dr. Kilian, Dr. Oberländer, der Schreiber dieser Zeilen und viele andere Akademiker.

Im neuen Jahrhundert aber kam der Umschwung. Das Theater, durch die Arbeit dieser Männer aus tiefer Schwäche zur höchsten Kraft und souveräner Beherrschung seiner Mittel erstarkt, wagte es, sich kühn von der Dichtung, seinem bisherigen Herrn, zu trennen, stellte sich auf eigene Füße, auf eigenes Recht und in diesem Augenblick empfand es, weil es seiner nicht mehr zu bedürfen glaubte, den Doktor-Direktor und Doktor-Regisseur als einen Fremdkörper an seinem Leibe. Es bespöttelte ihn plötzlich und erfand gleichzeitig mit dem Schlagwort „los von der Literatur“ den Spottnamen des lateinischen Regisseurs. Brahm, Schlenther, Neumann-Hofer, von Berger und Hagemann wurden abgeschüttelt, und man ersetzte sie durch Männer des Schauspielerstandes, durch Reinhardt, den genialen Schöpfer einer neuen Inszenierungskunst, durch Thimig, Grube, Barnowski, Meinhard, Bernauer und Bernau.

Es mag sein, daß der Erfolg der Akademiker in den Tagen des Naturalismus auch Unberufene, für das Regiewerk Untalentierte, dem Regiewerk zutrieb, die mit Recht dem Spott der am Theater Großgewordenen anheim fielen; daß dieser Spott auch auf die Tüchtigen ausgedehnt und jeder Doktor-Regisseur auch der erprobte Fachmann bald zum lateinischen Regisseur gestempelt wurde, ist auffallend. Er kann nicht der allgemeinen Verachtung entstammen, die der schöpferische Künstler gegen den

Gelehrten zu fühlen pflegt, denn auch die mit dem Doktortitel Geschmückten hatten sich oft genug als schöpferische Inszenatoren erwiesen, sondern dieses Mißtrauen, das auch tief und vielseitig gebildete Darsteller gegen den Akademiker fühlen, muß, da es vorhanden ist, über das Theatergebiet hinaus rein menschlich erklärbar sein; es muß auf ganz allgemein gültigen Gesetzen beruhen, die in diesem besonderen Fall nur besonders klar sichtbar wurden. Vielleicht kommt man zum Verständnis des Vorgangs, wenn man sich die Not des Schauspielers vergegenwärtigt, und sie mit der Not jedes schaffenden und wirkenden Menschen vergleicht. Daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht, beruht nämlich auf dem allgemeinen Gesetz, daß jeder Arbeitende in seiner Geltung von seinem Wirken abhängt; nur solange er für die Allgemeinheit arbeitet, lebt er ihr. Andere Künstler, die aufbewahrungsmögliche Werke schaffen, sind von diesem allgemeinen Gesetz ausgenommen. Die Geltung aller übrigen Menschen hängt von ihrer Leistung ab, und wenn sie nichts mehr wirken, sind sie tot. Der Schauspieler ist verwöhnter, als andere Menschen, weil er gewohnt ist, oft über seine Leistung zu gelten, zu der er sich, wie Klein Zaches die Leistungen anderer, des Dramatikers und des Spielleiters, in den Augen des Publikums hinzuzaubern darf. Deshalb ist er, auch wenn er das Gesetz, daß seine Geltung nur solange dauert, wie seine Leistung, nicht im Bewußtsein trägt, instinktiv besonders empfindlich gegen die Möglichkeit, daß seine Geltung einmal mit dem Aufhören der Leistung verschwindet. Die Gefahr ist für ihn so groß, weil ihm nur eine Leistungsmöglichkeit offen steht. Der Darsteller, der intensiver als andere lebt, ist, auch lebendig, tot, wenn er nicht mehr darstellt. Ein Blick ins Weimarer Seebach-Stift bildet die grauenhafte Probe auf dieses tragische Exempel. In dieser, wenn auch unbewußt getragenen Erkenntnis ruht sein Mißtrauen gegen den Doktor-Regisseur. Er prüft nämlich aus seiner Ahnung des eigenen Schicksals heraus, jeden, der sich in den Bühnenberuf einreihen will, darauf hin, ob er diesen Beruf nötig hat, um etwas zu sein, oder ob er etwa auch ohne diesen Beruf etwas sein und dadurch gelten und leben kann. Beim lateinischen Regisseur wird dieser Argwohn besonders wach. Da er nicht

Digitized by Google

Darsteller war, muß er Dilettant sein. Er ist für einen anderen Beruf vorbereitet, er will wahrscheinlich nur auch einmal am Theater gelten; er ist ein Eindringling, der ohne Not auch mit aus der Krippe des Theatererfolges ein wenig naschen möchte, ein Libertiner, der sicherlich, als er zum Theater ging, nicht alle Brücken zum bürgerlichen Leben abgebrochen hat, der es sich vorbehält, in seine eigentliche Heimat zurückzukehren und dann durch seine akademische Vorbildung überall willkommen, in einem anderen Beruf wirkend, weiter gelten, weiter leben darf. Der lateinische Regisseur steht im Verdacht, nur aus Laune, gewissermaßen in geistigem Inkognito, nur die Theatersensation mit erleben zu wollen, steht im dringendsten Verdacht, den Theaterberuf nicht mit dem Ernst auffassen zu können, mit dem der Darsteller ihn als die einzige Wirkungs-, Geltungs- und damit Lebensmöglichkeit aufzufassen mit eiserner Notwendigkeit gezwungen ist.

Merkwürdig und nur aus rudimentären Gefühlen heraus zu erklären, ist die Duldsamkeit des Theaterangehörigen einem anderen Berufsfremden, dem hochgeborenen Hoftheaterintendanten gegenüber. Er ist der Graf, der Baron, die Exzellenz, der große Herr, von dem man begreift, daß er des Theaters zu seiner Lebensmanifestation nicht bedarf, dem man es erlaubt, sich bewußt zu sein, auch ohne Theater zu gelten. Denn der Hochgeborene gilt, das heißt lebt in dem Bewußtsein der Menschen nicht nur durch sein Wirken, sondern durch sein Dasein. Begibt er sich aber dieses noch immer anerkannten Vorrechts dadurch, daß er, wie der berufene lateinische Regisseur, die Regietätigkeit als seinen wirklichen ausschließlichen Beruf wählen will, dann trifft ihn dasselbe Mißtrauen, wie den Doktor-Regisseur.

Wie wäre dieses Mißtrauen zu beseitigen möglich? Nur indem die Regie-Anwärter sich von vorneherein lediglich für den Regieberuf vorbilden wollten.

Wenn der künftige Inszenator und Theaterleiter nicht die akademische Vorbereitung eines Oberlehrers oder Universitäts-Dozenten, eines Bibliothekars, Museumdirektors, Rechtsanwalts, Richters, Ingenieurs, durchlaufen und die dafür nötigen Fachexamina ablegen wollte, sondern dafür ohne Seitenblicke sich von Anfang an auf den Theaterberuf, auf den Beruf des Inszenators

Digitized by Google

im weitesten Sinne den Beruf des künstlerischen Bühnenvorstands, der Vorstufe des künstlerischen Bühnenleiters auch in seinen akademischen Studien beschränken würde. Dann müßte das Mißtrauen schwinden, daß dem lateinischen Regisseur das Theater nur eine Episode sein sollte, denn dann käme er in die gleiche Mitschuld und Verdammnis mit den übrigen Theaterleuten, nur durch seine Leistungen am Theater zu gelten und zu leben.

Der Doktor-Regisseur. *

Von Hugo Dinger, Jena.

Der Doktortitel vor dem Namen des Spielleiters auf dem Theaterzettel war ein Zeichen der Zeit, und zwar zunächst ein willkommenes. Er zeugte von mancherlei. Die dramatische Kunst ist eine Kunst für sich und setzt sich, trotz ihrer geschlossenen Eigenart und selbständigen Charakters aus verschiedenen einzelnen Elementen zusammen, die nicht bloß auf Intuition und auf praktischem Können beruhen, sondern auch Kenntnisse, Wissen erfordern. Schon das „Buch" des Dramatikers weist auf literarische „Bildung" hin, auf Kenntnis der Literaturgeschichte, auf Verständnis geistesgeschichtlichen Inhaltes, im ganzen wie im einzelnen. Ein gewisses Maß von „Bildung", d. i. Kenntnisse und geistige Schulung ist schon beim Schauspieler von Wert, ja eigentlich Voraussetzung; ganz gleich, ob er sie „rite" auf der Schulbank empfangen, oder, wie so oft, sich durch mühsames Selbststudium erworben hat. Hut ab vor den Leuten, die, mitten im anstrengenden Berufe, dazu die Einsicht und die

* Mitten in der Niederschrift dieser Zeilen erhalte ich die Mitteilung, daß Herr Dr. Heine in Berlin einen Aufsatz „der lateinische Regisseur" spenden wird. Ich vermute, daß wir ein und dasselbe Thema behandeln. Es war mir in der Kürze der Zeit und im Drang der Berufsarbeit nicht möglich, mich mit Herrn Dr. Heine darob in direkte Verbindung zu setzen. Aber da ich annehme, daß er mehr das Theater-Sachliche bieten wird, wandte ich mich mehr der akademischen Seite dieser Frage zu und machte durch ursprünglich beabsichtigte Sacherörterungen den bekannten „Strich". So glaube ich, daß beide Aufsätze parallel nebeneinander bestehen können. Aus der Tatsache dieser Zwillingserscheinung spricht aber die „Aktualität" des Themas. Und gerne räume ich dem, auch von mir, hochgeschätzten Herausgeber der „Szene" den Platz in allen sachlichen Dingen. Sollten wir uns hie und da widersprechen — auch gut, denn der Widerstreit der Meinungen fördert. In einem Punkte stimmten wir immer und freundschaftlich überein: Im Streben unserer Kunst nach Kräften zu dienen.

Digitized by Google

Willenskraft besitzen! Das bloße künstlerische „Gefühl" reicht nicht dazu aus, die Schätze zu heben, die in einem geistig tiefen Dichterwerke und damit auch in der persönlichen Rolle verborgen sind. Wenn auf einem Hoftheater einer, in der letzten Probe eines bekannten Shakespeare-Werkes, die denkwürdigen Worte spricht: Ich kenn das Stück gar nicht, was ist denn eigentlich der Inhalt? — so wird er vielleicht „routiniert" sein Pensum ohne Anstoß heruntermimen, aber doch über das Handwerksmäßige zur Kunst nicht emporsteigen können. Aber genug; ich könnte an selbst erfahrenen Beispielen noch eine ganze Reihe hersetzen.

Unsere Kunst ist eben eine besondere, und daß ein Unterschied im Wesen der einzelnen Kunstarten obwaltet, daß „Kunst" und „Kunst" nicht ein und dasselbe ist, möchte immer mehr begriffen werden, auch darin liegt eine der Bedingungen für „Theaterkultur". Einem Maler oder Bildhauer nützt wissenschaftliches Studium für seine eigentliche Kunst gar nichts, höchstens nur indirekt, ein Diplom als Kunsthistoriker oder Ästhetiker erworben, verstärkt die Wirkung seiner Bilder nicht; sehen und malen können ist alles bei ihm. Der Doktor-Maler existiert nicht, höchstens malende Doktoren, im besten Falle zur Kunst umgesattelte Studierte. Hingegen fühlt das Publikum im Spiel des Bühnenkünstlers sehr wohl die höhere Bildung heraus, die das akademische Studium gewähren kann. Der Doktor-Titel hat sich beim Schauspieler nicht nur bewährt, er wird mit Recht auch im Dienste der Kunst erstrebt. Von der sozialen Stellung, die er immerhin gewährt, will ich nicht besonders sprechen. Aber auch diese kommt für den Künstler wie für die Kunst sehr wohl mit in Betracht. Wie viel mehr sollte das nicht für den Spielleiter gelten! Der Regisseur der Gegenwart muß, bei den gesteigerten Anforderungen, die das moderne Theater stellt, Kenntnisse besitzen und zwar nicht bloß literarische, um Geist und Sinn der Bücher zu verstehen, um es in einer geistigen Auffassung neuschöpferisch zur sinnlichen Anschauung zu bringen, nicht nur um ganzes und einzelnes zielbewußt und geschmackvoll zu leiten, er muß auch durch seine Kenntnisse Autorität sein, und die oft wider- oder auseinanderstrebenden Elemente sich zur

Digitized by Google

Gefolgschaft zwangen. [illegible] zu [illegible] [illegible] gehören auch technische, wie heute [illegible] [illegible]. Wenn die historische Dramatik in Frage kommt, hier ist das Studium der Ansprüche gegen die alte gute Zeit erheblich gestiegen, und nur der berühmten Dreiheit. „Gemaltes [illegible], [illegible], moderner Anzug“ ist eben nicht mehr auszukommen. Auch kann man in Faust's Studierstube kein modernes Fenster und in Frau Macbeth's Garten keine eisernen Gartenmöbel mehr sehen, worüber ich einst mit meinem Regisseur sehr lebhaft streiten mußte. Es ist ganz gut, daß man auch etwas „wissen“ muß, denn das hebt die Kunst über die derbe Handwerkerei, den Schlendrian und Willkür hinaus, erzeugt selbständiges Schaffen und damit Neues und Fortschritt. Wer von uns möchte heute noch den Shakespeare sehen oder herausbringen, der als „Bühnen-Shakespeare“ aus der Praxis erwachsen und bei Reclam zu haben ist? Siehe z. B. die „Bearbeitung von Richard III.“. Jetzt legen wir unsere Ehre darein, unser Regiebuch selbst zu schaffen, auf Grund unseres Studiums der Klassiker. Aber wie viele greifen doch noch nach jenen 25 Pfennigheften und holen sich dort Rat, weil sie nichts Besseres wissen. Gewiß, der äußerliche Doktorhut macht das hier nötige Wissen noch nicht aus, aber das Diplom bietet doch eine ungefähre Gewähr für Studien und deren erfolgreichen Abschluß. Es war nicht nur eine Mode, der „Doktor-Regisseur“, er lag im Interesse der Zeit und der Kunst.

Will man das recht verstehen, so schaue man hinüber ins Gebiet einer anderen Kunst, zur Musik. Wie hier der Doktor-Regisseur, so ist dort der Doktordirigent, der promovierte Kapellmeister aufgekommen. Auch da sind Kenntnisse zur künstlerischen Leitung förderlich: Musikwissenschaft, Musikgeschichte. Das moderne Konzertprogramm und seine Durchführung verlangt diese. Bach z. B. ist ein Problem geworden, das gekannt sein will und das nicht nur in der Partitur sich darbietet usw. Und wie hier die gute alte Zeit vorüber ist, da der erste Violinist zugleich den Takt für eine Symphonie angeben konnte, wie von des „Kapell m e i s t e r s“ Stäbchen immer mehr Geist und Seele der Aufführung abhängt, so auch auf der Bühne: der Spielleiter steht jetzt auf abgesondertem Posten da, entwickelt sich immer

Digitized by Google

mehr vom Mitspielenden zum geistig künstlerisch schaffenden Dirigenten.

Nun ist aber gar nicht zu verkennen, daß sich gegen den Doktor-Regisseur auch eine sehr erhebliche Gegenstimmung gezeigt hat. Warum? Von der kleinlichen Eifersucht der Nichtstudierten gegen Studierte will ich schweigen, die kommt ja überall vor, und es liegt lediglich an der Persönlichkeit, diese zu überwinden, durch eine vernünftige und bescheidene Kollegialität einer- durch sachliche Autorität andererseits. Nein, der Grund liegt tiefer, in der Sache selbst. So nützlich und heilsam für unsere Kunst Kenntnisse sind, ja neue höhere Kunst ohne diese nicht mehr zu erzielen ist, so sind bloße Kenntnisse noch nicht der wesentliche Faktor der Kunst. Denn Kunst ist eben Können, Ausübung, Praxis. Zum Regisseur gehört ein besonderes Talent, eben das der Regie, und das läßt sich nicht anstudieren, vorläufig auch noch auf keiner Universität, wo allein der Doktor zu haben ist, fachgemäß ausbilden. Die Doktor-Regisseur-Frage ist sowohl eine rein persönliche, als auch eine speziell akademische. Der Regisseur muß ein guter künstlerischer Schauspieler sein, wenn auch nicht gerade ein guter Darsteller. Es ist das dieselbe Sache, wie mit Lessings „Raffael ohne Arme". Er muß imstande sein, jede Rolle schauspielerisch zu begreifen, zu ihrer Darstellung die richtige Anweisung geben können. Er muß den Blick haben, das Gewollte vorauszusehen als Darstellung, das Werdende auf der Probe sicher darauf hin zu verfolgen und zu dirigieren. Er muß Geschmack für die Szene haben, Gefühl für das bewegte Bild und dessen Bewegung selbst, Sinn und Talent für das Konkrete der dramatischen Kunst, mit einem Wort: Ohne eine Schulung durch und für die Praxis geht es aber auch nicht an. Und das alles läßt sich aus dem bloß literarischen „Studium" nicht gewinnen, es steht über, fast außerhalb von diesem.

Es ist daher nur zu begreiflich, daß der praktische Schauspieler, der Mann der Erfahrung, zu murren anfing, wenn ein junger Doktor-Regisseur gar frisch von der Universität weg, sich als Kommandant gebend, womöglich um so eigensinniger und herrischer, je frischer und unpraktischer er daher kam. Die Unfähigkeit des bloßen Doktorhutes machte sich bald bemerkbar. Er stand

Digitized by Google

Hast du mit Zaubersängen
Die Menge fasziniert?
Bist du Beschwörer, Sänger,
Der Hexentränke kocht,
Der Hamler Rattenfänger
Hätt's besser nie vermocht.

Hättst du in Einem Herzen
Heut nacht gezündet nur
Schöner Begeist'rung Kerzen
Für meines Dichtens Spur,
So sollt's mich tief erfreuen,
Du Hort, du meine Burg,
So laß dich's nicht gereuen,
Du lieber Dramaturg.

Die Masse will Vergnügen,
Sie sucht das Ernste nicht,
Sie liebt, sich zu belügen
Mit Masken vor'm Gesicht;
Sie weigert schier die Nennung
Des Manns, der längst versargt,
Da sie mit Anerkennung
So elend knausernd kargt.

Dem spröden, blöden, schnöden
Spottlächeln botst du Hohn,
Vom toten Kitharöden
Nimm ew'gen Dank zum Lohn!
Ich hauche sachte nieder
Auf deine Stirn den Kuß,
Ich bins — kennst du mich wieder? —
Dein Freund Consentius!

Digitized by Google

II. Kilian als Regisseur.

Dramatiker und Regisseur.

Von Stefan Zweig (Wien).

Erste Stunde in fremdem Theater. Man klopft an eine Türe und in einem klopft das Herz. Irgendwo rühren sich die Maschinen, arbeiten Menschen einem das Werk zu verwirklichen, das man vor Monaten, vor Jahren aus seiner eigenen Welt in die andere gestellt hat: die Zeugung, einst geheimnisvoll und schmerzhaft-süß, erneut sich nun qualvoll vor der Welt. Das Haus steht da, feindlich fast mit seinen technischen Apparaten, mit seiner Finsternis, eine ungeheure Laterna magica, in das man sein eigenes Bild geschoben. Man klinkt eine Türe: Diener, Beamte, Fragen, Antworten, aber noch immer nicht der Mensch, der mitfühlende.

Und endlich dann der Regisseur: Da wird einem warm! Hier ist einer, der von beiden Welten weiß, der äußern und der innern, durch dessen Stand, über dessen Stirn die Brücke geht, die verbindende. Alles von Fremdheit fällt ab, nun kann man eintauchen in die neue Arbeit, ähnlich und doch fremd der andern, sein Blick belichtet einem die ungewisse Fläche der Möglichkeiten und man schreitet beherzt. Er ist der Verwandler des Worts in die Tat, er bindet eines an das andre und mit einem Mal — für einige Stunden, einige Tage — ist das fremde feindliche Haus einem Heimstatt und Herrschaftsbereich.

Immer ist es neu und seltsam, dies zu erleben, aber unvergeßlich, springt diese Türe in einen fremden Menschen rasch auf, ohne daß man an ihr viel zu rütteln hätte, war dieser Mensch aus seinem eigenen Wesen schon aufgetan allem lebendigen Wert. So habe ich Kilian immer empfunden, — bereit, hilfsfroh und lebendig im Werk, Freund beider Welten,

Digitized by Google

der des Worts und der der Tat und immer wird es mir eine gute Stunde sein, ihm auf jenen Brettern zu begegnen, die die Welt bedeuten: jene einzige wahre, unzerstörbare Welt, wo alles nur künstlerisch lebt und in sich zerfällt, sobald ihr der Atem des feurigen Geistes mangelt und der Wille zur Vollendung.

Der lateinische Regisseur.

Von Carl Heine.

Das Theater besitzt zwei Hauptseiten, eine künstlerische und eine geschäftliche, deshalb kommen als seine Leiter entweder Darsteller oder Geschäftsleute, am liebsten Darsteller mit erprobter kaufmännischer Begabung in Betracht; hin und wieder wurde auch ein Dramatiker zugelassen, weil die Werke seiner Kunst den Stoff der Aufführungen bilden. Der erste Versuch freilich fiel unglücklich aus, nicht weil Lessing den Ruf ans Wiener Nationaltheater ablehnte, sondern weil er dann doch noch zum Theater stieß und diesem unseligen Hamburger Nationaltheater mehr schadete als nützte. Das verschmähte Wien dagegen machte mit seiner klugen Vorliebe für Dramatiker-Dramaturgen nachmals wahrhaft glänzende Erfahrungen, denn Schreyvogel-West, Laube, Dingelstedt bewiesen dort, daß es nicht am Dichtersein lag, wenn Lessing in Hamburg versagte, und Goethe, Immermann, Tieck sind leuchtende Beispiele für die Möglichkeit, dramatischen Dichtern Bühnen anzuvertrauen.

Abgesehen von diesen glücklichen Ausnahmen knüpft die Geschichte Blütezeiten der Theater immer an Schauspielernamen: Velten, Schönemann, Koch, Ackermann, Eckhof, Schröder, Iffland, Devrient, oder an den von Kaufleuten: Kroll, Engel, Maurice, Angelo Neumann, Pollini.

Im Ausgang des vorigen Jahrhunderts kommt plötzlich ein Typus von Theater- und Spielleitern zum Vorschein, den es bis dahin nicht gab, der Doktor philosophiae, der akademisch gebildete Schriftsteller. Das war in den Zeiten des werdenden und blühenden Naturalismus', in jener einzigartigen Epoche, in der eine Spanne lang Theater, Dichtung und Publikum wie einander vertraute Freunde Hand in Hand gingen. Der Fall dieses Gleich-

Digitized by Google

tritts ist so selten, daß er eine besondere Ursache haben muß. Sie liegt darin, daß diese Doktor-Regisseure zugleich dem neuen Drama die Richtung wiesen, und zugleich als Bühnenvorstände die Macht hatten, den sonst immer trägen Schritt der Schauspielkunstentwicklung zu beschleunigen, und zugleich als Schriftsteller von ausschlaggebendem Einfluß auf das Publikum sein konnten. So vermochten sie, ein einzigartiger Fall in der Theatergeschichte, durch unmittelbare Einwirkung diese drei wichtigsten Faktoren miteinander in Einklang zu bringen.

Sie hatten damals die Macht, diese Doktoren-Direktoren und -Spielleiter. Da wirkten gleichzeitig an führenden Bühnen Dr. Brahm, Dr. Schlenther, Dr. Neumann-Hofer, Dr. Freiherr von Berger, Dr. Hagemann, Dr. Kilian, Dr. Oberländer, der Schreiber dieser Zeilen und viele andere Akademiker.

Im neuen Jahrhundert aber kam der Umschwung. Das Theater, durch die Arbeit dieser Männer aus tiefer Schwäche zur höchsten Kraft und souveräner Beherrschung seiner Mittel erstarkt, wagte es, sich kühn von der Dichtung, seinem bisherigen Herrn, zu trennen, stellte sich auf eigene Füße, auf eigenes Recht und in diesem Augenblick empfand es, weil es seiner nicht mehr zu bedürfen glaubte, den Doktor-Direktor und Doktor-Regisseur als einen Fremdkörper an seinem Leibe. Es bespöttelte ihn plötzlich und erfand gleichzeitig mit dem Schlagwort „los von der Literatur" den Spottnamen des lateinischen Regisseurs. Brahm, Schlenther, Neumann-Hofer, von Berger und Hagemann wurden abgeschüttelt, und man ersetzte sie durch Männer des Schauspielerstandes, durch Reinhardt, den genialen Schöpfer einer neuen Inszenierungskunst, durch Thimig, Grube, Barnowski, Meinhard, Bernauer und Bernau.

Es mag sein, daß der Erfolg der Akademiker in den Tagen des Naturalismus auch Unberufene, für das Regiewerk Untalentierte, dem Regiewerk zutrieb, die mit Recht dem Spott der am Theater Großgewordenen anheim fielen; daß dieser Spott auch auf die Tüchtigen ausgedehnt und jeder Doktor-Regisseur auch der erprobte Fachmann bald zum lateinischen Regisseur gestempelt wurde, ist auffallend. Er kann nicht der allgemeinen Verachtung entstammen, die der schöpferische Künstler gegen den

Digitized by Google

Gelehrten zu fühlen pflegt, denn auch die mit dem Doktortitel Geschmückten hatten sich oft genug als schöpferische Inszenatoren erwiesen, sondern dieses Mißtrauen, das auch tief und vielseitig gebildete Darsteller gegen den Akademiker fühlen, muß, da es vorhanden ist, über das Theatergebiet hinaus rein menschlich erklärbar sein; es muß auf ganz allgemein gültigen Gesetzen beruhen, die in diesem besonderen Fall nur besonders klar sichtbar wurden. Vielleicht kommt man zum Verständnis des Vorgangs, wenn man sich die Not des Schauspielers vergegenwärtigt, und sie mit der Not jedes schaffenden und wirkenden Menschen vergleicht. Daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht, beruht nämlich auf dem allgemeinen Gesetz, daß jeder Arbeitende in seiner Geltung von seinem Wirken abhängt; nur solange er für die Allgemeinheit arbeitet, lebt er ihr. Andere Künstler, die aufbewahrungsmögliche Werke schaffen, sind von diesem allgemeinen Gesetz ausgenommen. Die Geltung aller übrigen Menschen hängt von ihrer Leistung ab, und wenn sie nichts mehr wirken, sind sie tot. Der Schauspieler ist verwöhnter, als andere Menschen, weil er gewohnt ist, oft über seine Leistung zu gelten, zu der er sich, wie Klein Zaches die Leistungen anderer, des Dramatikers und des Spielleiters, in den Augen des Publikums hinzuzaubern darf. Deshalb ist er, auch wenn er das Gesetz, daß seine Geltung nur solange dauert, wie seine Leistung, nicht im Bewußtsein trägt, instinktiv besonders empfindlich gegen die Möglichkeit, daß seine Geltung einmal mit dem Aufhören der Leistung verschwindet. Die Gefahr ist für ihn so groß, weil ihm nur eine Leistungsmöglichkeit offen steht. Der Darsteller, der intensiver als andere lebt, ist, auch lebendig, tot, wenn er nicht mehr darstellt. Ein Blick ins Weimarer Seebach-Stift bildet die grauenhafte Probe auf dieses tragische Exempel. In dieser, wenn auch unbewußt getragenen Erkenntnis ruht sein Mißtrauen gegen den Doktor-Regisseur. Er prüft nämlich aus seiner Ahnung des eigenen Schicksals heraus, jeden, der sich in den Bühnenberuf einreihen will, darauf hin, ob er diesen Beruf nötig hat, um etwas zu sein, oder ob er etwa auch ohne diesen Beruf etwas sein und dadurch gelten und leben kann. Beim lateinischen Regisseur wird dieser Argwohn besonders wach. Da er nicht

Digitized by Google

Darsteller war, muß er Dilettant sein. Er ist für einen anderen Beruf vorbereitet, er will wahrscheinlich nur auch einmal am Theater gelten; er ist ein Eindringling, der ohne Not auch mit aus der Krippe des Theatererfolges ein wenig naschen möchte, ein Libertiner, der sicherlich, als er zum Theater ging, nicht alle Brücken zum bürgerlichen Leben abgebrochen hat, der es sich vorbehält, in seine eigentliche Heimat zurückzukehren und dann durch seine akademische Vorbildung überall willkommen, in einem anderen Beruf wirkend, weiter gelten, weiter leben darf. Der lateinische Regisseur steht im Verdacht, nur aus Laune, gewissermaßen in geistigem Inkognito, nur die Theatersensation mit erleben zu wollen, steht im dringendsten Verdacht, den Theaterberuf nicht mit dem Ernst auffassen zu können, mit dem der Darsteller ihn als die einzige Wirkungs-, Geltungs- und damit Lebensmöglichkeit aufzufassen mit eiserner Notwendigkeit gezwungen ist.

Merkwürdig und nur aus rudimentären Gefühlen heraus zu erklären, ist die Duldsamkeit des Theaterangehörigen einem anderen Berufsfremden, dem hochgeborenen Hoftheaterintendanten gegenüber. Er ist der Graf, der Baron, die Exzellenz, der große Herr, von dem man begreift, daß er des Theaters zu seiner Lebensmanifestation nicht bedarf, dem man es erlaubt, sich bewußt zu sein, auch ohne Theater zu gelten. Denn der Hochgeborene gilt, das heißt lebt in dem Bewußtsein der Menschen nicht nur durch sein Wirken, sondern durch sein Dasein. Begibt er sich aber dieses noch immer anerkannten Vorrechts dadurch, daß er, wie der berufene lateinische Regisseur, die Regietätigkeit als seinen wirklichen ausschließlichen Beruf wählen will, dann trifft ihn dasselbe Mißtrauen, wie den Doktor-Regisseur.

Wie wäre dieses Mißtrauen zu beseitigen möglich? Nur indem die Regie-Anwärter sich von vorneherein lediglich für den Regieberuf vorbilden wollten.

Wenn der künftige Inszenator und Theaterleiter nicht die akademische Vorbereitung eines Oberlehrers oder Universitäts-Dozenten, eines Bibliothekars, Museumdirektors, Rechtsanwalts, Richters, Ingenieurs, durchlaufen und die dafür nötigen Fachexamina ablegen wollte, sondern dafür ohne Seitenblicke sich von Anfang an auf den Theaterberuf, auf den Beruf des Inszenators

Digitized by Google

im weitesten Sinne den Beruf des künstlerischen Bühnenvorstands, der Vorstufe des künstlerischen Bühnenleiters auch in seinen akademischen Studien beschränken würde. Dann müßte das Mißtrauen schwinden, daß dem lateinischen Regisseur das Theater nur eine Episode sein sollte, denn dann käme er in die gleiche Mitschuld und Verdammnis mit den übrigen Theaterleuten, nur durch seine Leistungen am Theater zu gelten und zu leben.

Der Doktor-Regisseur.*

Von Hugo Dinger, Jena.

Der Doktortitel vor dem Namen des Spielleiters auf dem Theaterzettel war ein Zeichen der Zeit, und zwar zunächst ein willkommenes. Er zeugte von mancherlei. Die dramatische Kunst ist eine Kunst für sich und setzt sich, trotz ihrer geschlossenen Eigenart und selbständigen Charakters aus verschiedenen einzelnen Elementen zusammen, die nicht bloß auf Intuition und auf praktischem Können beruhen, sondern auch Kenntnisse, Wissen erfordern. Schon das „Buch“ des Dramatikers weist auf literarische „Bildung“ hin, auf Kenntnis der Literaturgeschichte, auf Verständnis geistesgeschichtlichen Inhaltes, im ganzen wie im einzelnen. Ein gewisses Maß von „Bildung“, d. i. Kenntnisse und geistige Schulung ist schon beim Schauspieler von Wert, ja eigentlich Voraussetzung; ganz gleich, ob er sie „rite“ auf der Schulbank empfangen, oder, wie so oft, sich durch mühsames Selbststudium erworben hat. Hut ab vor den Leuten, die, mitten im anstrengenden Berufe, dazu die Einsicht und die

* Mitten in der Niederschrift dieser Zeilen erhalte ich die Mitteilung, daß Herr Dr. Heine in Berlin einen Aufsatz „der lateinische Regisseur“ spenden wird. Ich vermute, daß wir ein und dasselbe Thema behandeln. Es war mir in der Kürze der Zeit und im Drang der Berufsarbeit nicht möglich, mich mit Herrn Dr. Heine darob in direkte Verbindung zu setzen. Aber da ich annehme, daß er mehr das Theater-Sachliche bieten wird, wandte ich mich mehr der akademischen Seite dieser Frage zu und machte durch ursprünglich beabsichtige Sacherörterungen den bekannten „Strich“. So glaube ich, daß beide Aufsätze parallel nebeneinander bestehen können. Aus der Tatsache dieser Zwillingserscheinung spricht aber die „Aktualität“ des Themas. Und gerne räume ich dem, auch von mir, hochgeschätzten Herausgeber der „Szene“ den Platz in allen sachlichen Dingen. Sollten wir uns hie und da widersprechen — auch gut, denn der Widerstreit der Meinungen fördert. In einem Punkte stimmten wir immer und freundschaftlich überein: Im Streben unserer Kunst nach Kräften zu dienen.

Digitized by Google

Willenskraft besitzen! Das bloße künstlerische „Gefühl" reicht nicht dazu aus, die Schätze zu heben, die in einem geistig tiefen Dichterwerke und damit auch in der persönlichen Rolle verborgen sind. Wenn auf einem Hoftheater einer, in der letzten Probe eines bekannten Shakespeare-Werkes, die denkwürdigen Worte spricht: Ich kenn das Stück gar nicht, was ist denn eigentlich der Inhalt? — so wird er vielleicht „routiniert" sein Pensum ohne Anstoß heruntermimen, aber doch über das Handwerksmäßige zur Kunst nicht emporsteigen können. Aber genug; ich könnte an selbst erfahrenen Beispielen noch eine ganze Reihe hersetzen.

Unsere Kunst ist eben eine besondere, und daß ein Unterschied im Wesen der einzelnen Kunstarten obwaltet, daß „Kunst" und „Kunst" nicht ein und dasselbe ist, möchte immer mehr begriffen werden, auch darin liegt eine der Bedingungen für „Theaterkultur". Einem Maler oder Bildhauer nützt wissenschaftliches Studium für seine eigentliche Kunst gar nichts, höchstens nur indirekt, ein Diplom als Kunsthistoriker oder Ästhetiker erworben, verstärkt die Wirkung seiner Bilder nicht; sehen und malen können ist alles bei ihm. Der Doktor-Maler existiert nicht, höchstens malende Doktoren, im besten Falle zur Kunst umgesattelte Studierte. Hingegen fühlt das Publikum im Spiel des Bühnenkünstlers sehr wohl die höhere Bildung heraus, die das akademische Studium gewähren kann. Der Doktor-Titel hat sich beim Schauspieler nicht nur bewährt, er wird mit Recht auch im Dienste der Kunst erstrebt. Von der sozialen Stellung, die er immerhin gewährt, will ich nicht besonders sprechen. Aber auch diese kommt für den Künstler wie für die Kunst sehr wohl mit in Betracht. Wie viel mehr sollte das nicht für den Spielleiter gelten! Der Regisseur der Gegenwart muß, bei den gesteigerten Anforderungen, die das moderne Theater stellt, Kenntnisse besitzen und zwar nicht bloß literarische, um Geist und Sinn der Bücher zu verstehen, um es in einer geistigen Auffassung neuschöpferisch zur sinnlichen Anschauung zu bringen, nicht nur um ganzes und einzelnes zielbewußt und geschmackvoll zu leiten, er muß auch durch seine Kenntnisse Autorität sein, und die oft wider- oder auseinanderstrebenden Elemente sich zur

Gefolgschaft zwingen. Und zu seinen Kenntnissen gehören auch technische, wie kunst- und kulturgeschichtliche, sofern die historische Dramatik in Frage kommt; hier hat das Publikum die Ansprüche gegen die alte gute Zeit erheblich gesteigert, und mit der berühmten Dreiheit: „Griechisches Kostüm, Rittertracht, moderner Anzug" ist eben nicht mehr auszukommen. Auch kann man in Faust's Studierstube kein modernes Fernrohr und in Frau Macbeth's Garten keine eisernen Gartenmöbel mehr stellen, worüber ich einst mit meinem Regisseur sehr lebhaft streiten mußte. Es ist ganz gut, daß man auch etwas „wissen" muß, denn das hebt die Kunst über die elende Handwerkerei, den Schlendrian und Willkür hinaus, erzeugt selbständiges Schaffen und damit Neues und Fortschritt. Wer von uns möchte heute noch den Shakespeare sehen oder herausbringen, der als „Bühnen-Shakespeare" aus der Praxis erwachsen und bei Reklam zu haben ist? Siehe z. B. die „Bearbeitung von Richard III."! Jetzt setzen wir unsere Ehre darein, unser Regiebuch selbst zu schaffen, auf Grund unseres Studiums der Klassiker. Aber wie viele greifen doch noch nach jenen 25 Pfennigheften und holen sich dort Rat, weil sie nichts Besseres wissen. Gewiß, der äußerliche Doktorhut macht das hier nötige Wissen noch nicht aus, aber das Diplom bietet doch eine ungefähre Gewähr für Studien und deren erfolgreichen Abschluß. Er war nicht nur eine Mode, der „Doktor-Regisseur", er lag im Interesse der Zeit und der Kunst.

Will man das recht verstehen, so schaue man hinüber ins Gebiet einer anderen Kunst, zur Musik. Wie hier der Doktor-Regisseur, so ist dort der Doktordirigent, der promovierte Kapellmeister aufgekommen. Auch da sind Kenntnisse zur künstlerischen Leitung förderlich: Musikwissenschaft, Musikgeschichte. Das moderne Konzertprogramm und seine Durchführung verlangt diese. Bach z. B. ist ein Problem geworden, das gekannt sein will und das nicht nur in der Partitur sich darbietet usw. Und wie hier die gute alte Zeit vorüber ist, da der erste Violinist zugleich den Takt für eine Symphonie angeben konnte, wie von des „Kapell**meisters**" Stäbchen immer mehr Geist und Seele der Aufführung abhängt, so auch auf der Bühne: der Spielleiter steht jetzt auf abgesondertem Posten da, entwickelt sich immer

Digitized by Google

mehr vom Mitspielenden zum geistig künstlerisch schaffenden Dirigenten.

Nun ist aber gar nicht zu verkennen, daß sich gegen den Doktor-Regisseur auch eine sehr erhebliche Gegenstimmung gezeigt hat. Warum? Von der kleinlichen Eifersucht der Nichtstudierten gegen Studierte will ich schweigen, die kommt ja überall vor, und es liegt lediglich an der Persönlichkeit, diese zu überwinden, durch eine vernünftige und bescheidene Kollegialität einer- durch sachliche Autorität andererseits. Nein, der Grund liegt tiefer, in der Sache selbst. So nützlich und heilsam für unsere Kunst Kenntnisse sind, ja neue höhere Kunst ohne diese nicht mehr zu erzielen ist, so sind bloße Kenntnisse noch nicht der wesentliche Faktor der Kunst. Denn Kunst ist eben Können, Ausübung, Praxis. Zum Regisseur gehört ein besonderes Talent, eben das der Regie, und das läßt sich nicht anstudieren, vorläufig auch noch auf keiner Universität, wo allein der Doktor zu haben ist, fachgemäß ausbilden. Die Doktor-Regisseur-Frage ist sowohl eine rein persönliche, als auch eine speziell akademische. Der Regisseur muß ein guter künstlerischer Schauspieler sein, wenn auch nicht gerade ein guter Darsteller. Es ist das dieselbe Sache, wie mit Lessings „Raffael ohne Arme". Er muß imstande sein, jede Rolle schauspielerisch zu begreifen, zu ihrer Darstellung die richtige Anweisung geben können. Er muß den Blick haben, das Gewollte vorauszusehen als Darstellung, das Werdende auf der Probe sicher darauf hin zu verfolgen und zu dirigieren. Er muß Geschmack für die Szene haben, Gefühl für das bewegte Bild und dessen Bewegung selbst, Sinn und Talent für das Konkrete der dramatischen Kunst, mit einem Wort: Ohne eine Schulung durch und für die Praxis geht es aber auch nicht an. Und das alles läßt sich aus dem bloß literarischen „Studium" nicht gewinnen, es steht über, fast außerhalb von diesem.

Es ist daher nur zu begreiflich, daß der praktische Schauspieler, der Mann der Erfahrung, zu murren anfing, wenn ein junger Doktor-Regisseur gar frisch von der Universität weg, sich als Kommandant gebend, womöglich um so eigensinniger und herrischer, je frischer und unpraktischer er daher kam. Die Unfähigkeit des bloßen Doktorhutes machte sich bald bemerkbar. Er stand

Digitized by Google

mit seiner Gelehrsamkeit unter Umständen als wie ein Dilettant da. Konnte doch schon ein erfolgreicher Dramatiker den Beweis dafür liefern, daß mit Dramenschreiben noch nicht die Fähigkeit zur Spielleitung gegeben ist. (Fall B. in München.) So ist denn reichlich Wasser in den Wein der Begeisterung gekommen und schließlich auch der Doktortitel zurzeit ebenso wenig eine Empfehlung, als er ehedem eine war, da jeder Doktor-Regisseur mit Freuden engagiert wurde und theaterbegeisterte Studenten auf einmal in Fülle sich meldeten, um rasch Doktor und dann „Regisseur" zu werden. Hab' ich früher niemals zugeredet, denn das wahre Theatertalent zeigt sich darin, daß alles Abreden nichts hilft, so warne ich jetzt ganz ausdrücklich vor der „Karriere".

Aber auch dieser Rückschlag muß überwunden werden. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte und ist leicht zu begründen. Wie gesagt, der Doktortitel allein tut es nicht. Aber dabei kommt auch noch das speziell Akademische hinzu: zuerst gilt die Frage: Was für ein Doktor? Es gibt verschiedene! Ich wüßte nicht, wie ein Dr. jur. oder Dr. med. (jetzt, seitdem dieser erst nach der ärztlichen Staatsprüfung erworben werden kann, ist er keine Gefahr mehr) eine besondere Befähigung zum Regisseur verleihen könnte. Wenn einer im Straf- oder Zivilprozeß oder im Staatsrecht eine gelehrte Untersuchung mit Erfolg vom Stapel gelassen, so ist das ja recht schön und gut, hilft aber absolut nicht dazu, ein Theaterstück lebendig zu machen. Bleibt also nur der Dr. phil. übrig. Ja, damit kann man etwas für die Bühne lernen. Nur ist auch dieser Dr. phil. sehr vieldeutig. Er wird im weiten Rahmen der philosophischen Fakultät erworben, zu der bis vor kurzem noch auf einer deutschen Universität der „rationelle Hufbeschlag", wie „das Füllen und Ziehen der Zähne" gehörte. Alle Hochachtung vor der Tier- und menschlichen Zahnheilkunde, aber das „Blumenkränzlein aus Seide fein" auf diesen Gebieten erworben, dürfte ebenso wenig eine besondere Vorbildung zum Theaterdirigenten in sich schließen, wie zum Orchesterdirigenten. Ja, welche Fächer sind's denn dann? Sehen wir von den Naturwissenschaften ab, so bleiben die Humaniora übrig: Geschichte, Literaturgeschichte, Sprachen. Kunstgeschichte und neue Philosophie. Unter diesen muß aber

Digitized by Google

ebenfalls Auswahl gehalten werden. Am nächsten liegen: Literatur und Kunstgeschichte, sowie die neue Philosophie. Von der Philologie kommt nur die neuere in Betracht, und zwar insofern sie mit fremdsprachlicher Literatur verquickt ist. Denn eine rein philosophische Untersuchung, etwa über grammatische Fragen, nützt dem angehenden Bühnenkünstler just nicht viel mehr für seine Fachausbildung, als die Kenntnis vom Hufbeschlage. Hingegen ist eine Arbeit über englische, französische oder spanische Literatur, insbesondere Dramatik, eher förderlich. Nun aber ist die Literaturgeschichte mit der Philologie so eng verquickt, daß letztere sehr häufig das Übergewicht erhält und der „Doktor“ auf einem Gebiet erledigt wird, der hier Steine statt Brot bietet. Und ebenso ist es mit den anderen Disziplinen. Wohl bietet die Philosophie in ihren Sonderfächern: Ästhetik und Psychologie die Möglichkeit dar, dem ernst strebenden Bühnenkünstler zu einer, seine Fachstudien fördernden und abschließenden Arbeit zu gelangen, doch nicht immer.

Worauf es ankommt ist: Nicht der Doktorhut an sich gibt dem Regisseur die erwünschte Überlegenheit der Kenntnisse, sondern die Art dieser Kenntnisse allein. Und diese, somit das ganze Studium selbst, müssen Bezug auf den künftigen Beruf haben, für diesen verwendbar sein. Die Doktorwürde wird bekanntlich erworben auf Grund einer wissenschaftlichen Arbeit (Dissertation) und einer mündlichen Prüfung in drei einzelnen Fächern. Ebenso wenig wie eine Abhandlung über Zoologie und die Prüfung in Botanik und Geologie als Vorbildung für einen Kapellmeister angesehen werden kann, ebenso wenig eine Dissertation über Althochdeutsch oder Altenglisch und das Examen in alter und neuer Geschichte für den Theatermann. Dem künftigen Bühnenkünstler stehen noch am nächsten: Kunsttheorie (Ästhetik), Literatur- und Kunstgeschichte. Alle drei sind unentbehrliche Hilfswissenschaften für seine Kunst, geben ihm Kenntnisse, die er gebrauchen kann. Aber trotz alledem ist keines der drei Fächer eigentlich dasjenige, in dem seine Kunst ganz enthalten ist. Und gelingt es ihm, innerhalb dieser drei mit einer Arbeit sich befassen zu dürfen, aus denen er Anregungen und Kenntnisse für seine lebendige Kunst gewinnen kann, so verdankt er dies einem

Digitized by Google

— verhältnismäßig seltenen — Glücksumstande, nämlich dem, daß innerhalb der genannten Fächer sich ein ordinierter Professor befindet, der hinreichend Neigung und Verständnis für das Theater besitzt, um den Spielraum der Fakultät nach dieser Seite hin wohlwollend zu erweitern. Denn die dramatische Kunst ist bis auf diese Tage noch die einzige, die offiziell für die Universität nicht existiert. Bildende Künste und Musik sind akademisch anerkannt, im Lehrplan und in den Prüfungen; der künftige Kapellmeister studiert Musik, macht in Musikwissenschaft seinen Doktor. Der Bühnenkünstler mag sehen, wo er Aufnahme findet. Darum ist sein Doktorhut so oft eine fremde Kappe.

Wird dereinst die dramatische Kunst, gleich der Musik, sich das akademische Bürgerrecht erworben haben, so ist der Doktorregisseur kein problematisches Ding mehr, er kann nur dann Geltung haben, wenn hinter dem Titel die fachgemäße Ausbildung, das einschlägige Studium steckt, aber dann wird er unbedingt auch etwas gelten! Freilich kommt dazu eben auch noch das Persönliche: Das Talent und zu diesem die praktische Schulung. Denn wie der Dr. jur. und Referendar nach bestandenem wissenschaftlichen Examen* noch nicht sogleich als Richter auf die Menschheit losgelassen wird, sondern erst praktische Ausbildung und Erfahrung gewinnen muß, so ist der frischgebackene Dr. dram. wohl auch kaum imstande, sogleich das Regiebuch in die Hand zu nehmen und darauf los zu spielleitern. Denn: der Regisseur ist die Hauptsache, der Doktor nur eine gute und erwünschte Unterstützung dabei.

Der Regisseur als Erzieher.

Von Hans Lebede.

„Höchste geistige Durchdringung des Kunstwerks und seine möglichst stilgerechte Wiedergabe mit den Mitteln der modernen Bühne, Losreißung des klassischen Dramas aus den Banden der Schablone und einer oftmals verkehrten Tradition: das sind die Ziele, die der Regiekunst als Ideale vor Augen schweben.“ *

* S. 1 aus: Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Der Dramaturgischen Blätter zweite Reihe. München, Georg Müller, 1914.

Der Regiekunst wenigstens, die in klarer Erkenntnis der Aufgaben des Theaters, das „trotz aller Emanzipationsgelüste seinem innersten Wesen nach eine dienende Kunst ist", in erster Linie die Dichtung herausbringen, nicht aber ihr gegenüberstehen will „wie der Maler der Natur, der Landschaft", die er nur „als Motiv, als Vorwand, seine Kunst zu produzieren", benützt.* Kein Zweifel, daß die Vertreter dieser zweiten Anschauung eher auf den äußeren Erfolg, auf hörbare Wertschätzung des Publikums im Schauhause, auf große Lobpreisung in allen Blättern und Blättchen, auf verständnislose, aber darum nur so begeistertere „Würdigung" in allen Tisch- oder Salongesprächen der Gesellschaft rechnen dürfen. Kein Zweifel, daß nur schuld solcher Ansichten der bei rechtem Lichte besehen unmögliche gastierende Regisseur, der Regievirtuose möglich werden konnte, den die letzten Jahre der so staunenden wie dankbaren Mitwelt beschert haben. Kein Zweifel aber auch, daß man an ihn nicht denken darf, wenn vom „Regisseur als Erzieher" die Rede sein soll. Dieser vielmehr „wird darin sein höchstes Lob erkennen müssen, daß am wenigsten von ihm die Rede ist"; seine künstlerische Tätigkeit wird dem Laien gar nicht besonders zum Bewußtsein kommen. Aber so gewiß der Eindruck von einer theatralischen Kunstleistung dann am größten ist, wenn man — selten genug! — vergißt, daß man im Theater ist und „keine Schauspielergruppe . . . sondern eine Schar von Betroffenen . . . einen Schwarm Leute, denen es passiert ist" vor sich zu haben glaubt: so gewiß ist auch der Regisseur der größeste, den man hinter dem vorgestellten Werk vergißt, weil man zunächst vor etwas steht, das einen im tiefsten bewegt hat . . . und einem erst nachträglich der Gedanke kommt, „auch vor einer Kunstleistung zu stehen". Das sind Worte, mit denen Alfred Kerr den „Ahnherrn einer Bühne für heutige Menschen", den „Grundleger für ernste Möglichkeiten", mit einem Wort: Brahm zu kennzeichnen suchte** — und das sind somit Dinge, die sich jeder ernstarbeitende Regisseur von einem der ganz wenigen

* S. 18 f aus: Eugen Kilian, a. a. O.

** Alfred Kerr im „Pan", 6. 12. 1912, über Otto Brahm.

Kunstrichter gesagt sein lassen sollte, die berufen ihres Amtes walten — — und nicht nur als Laienrichter.

Zuvörderst also: Schauspielererziehung gehört zu den Aufgaben des Regisseurs; Erziehung zur Ein- und Unterordnung, Verhinderung alles Hervordrängens, Durchsetzung der vom großen Friedrich Ludwig Schröder aufgestellten und an ihm selbst erfüllten Forderung, jeder Rolle zu geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Nicht leicht wird sich der Schauspieler, der nur allzu geneigt ist, nach Schillers Wort „mit der Gegenwart zu geizen", dazu verstehen wollen, nicht „zu schimmern oder hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein", auf Verkehrtes und Unschönes zu verzichten, sofern er sich einen besonderen Publikumserfolg davon versprach; nicht leicht wird er dazu zu bringen sein, etwa einen guten „Abgang" zu opfern, dem zu Liebe auch wohl heute noch manch einer vor leiseren oder gewaltsameren Änderungen der Dichtung nicht zurückschreckt. wie sie schlimm genug von ich weiß nicht welchem Tell berichtet werden, der noch nach Berthas und Rudenz' Worten abschließend erklären mußte:

„Ein freies Volk tritt ein in seine Rechte,
und golden bricht der Freiheit Morgen an!"

Insonders gastierende Schauspieler, die unter allen Umständen den ganzen Abend über im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses bleiben wollen, pflegen nicht viel Respekt vor dem Dichter aufzubringen; die kennen keinen „Kaufmann von Venedig", sondern nur einen „Shylock", wie ja selbst Marie Seebach, das gefeiertste Gretchen ihrer Zeit, nach glaubwürdiger Überlieferung sich nicht vor dem Vorschlag gescheut haben soll, alle Szenen bis zur Hexenküche zu streichen: wollten die Leute doch nicht den „Faust", sondern sie im „Faust" sehen!* Solchem Gebahren gegenüber gibt es ja ein einfaches Mittel, das schon Goethe empfahl: man verzichte auf Gastspiele, die doch nur das Ensemble stören, um so eher, wenn von ihnen keine pädagogische Wirkung auf die Mitspieler ausgeht, wie sie in Weimar — wohl nicht durchaus mit Recht! — von Ifflands viermal wiederholten

* S. 90 aus: Hans Lebede: Klassische Dramen auf der Bühne. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1916.

Besuchen erhofft wurde. — Aber auch im eigenen Ensemble wird der Regisseur nicht leicht gegen allerlei ähnliche Unmanier ankommen können und mancher Überredung bedürfen, ehe beispielmäßig sein Wallensteinspieler die Schlußworte des ersten Aktes im „Tod" mit allmählichem Ritardando, die beiden letzten Verse in einem beinahe tonlosen Pianissimo verhauchend bringen wird, statt sie „im höchsten Fortissimo, mit Aufgebot aller seiner Lungenkräfte, dem Publikum pathetisch entgegenzuschleudern.* Aber wenn der Spielleiter von seinen Schauspielern erst als wohlwollender Freund und Führer erkannt ist, dessen Ratschläge nicht nur dem Ganzen, sondern auch dem Einzelnen förderlich und dienstlich sind, so wird es ihm allmählich auch gelingen, zunächst mit gewissenhafter und künstlerisch ausgeübter „prohibitiver Tätigkeit" schon außerordentlich viel Gutes zu stiften. Darüber hinaus auch Positives zu leisten, wird ihm möglich werden, wenn er aus genauester Kenntnis der einzelnen Persönlichkeiten heraus „die Kräfte, die in dem einzelnen schlummern, nach Möglichkeit hervorlocken und sie zu tunlichst starker Entfaltung bringen** kann:

„Jedwedem zieht er seine Kraft hervor,
die eigentümliche, und zieht sie groß,
läßt jeden ganz das bleiben, was er ist,
er wacht nur drüber, daß er's immer sei
am rechten Ort."

„Das muß die Kunst des Regisseurs vor allem im Auge behalten, eine um so schwerere und undankbarere Kunst, als viele Schauspieler in einem großen Irrtum über die eigentliche Richtung ihres Talentes befangen sind. Die Individualität des Schauspielers, nicht die überlebte Facheinteilung, muß bei der Besetzung den Ausschlag geben. Auch mittelmäßige und ganz untergeordnete Talente können, wenn sie richtig verwendet werden, gute Dienste leisten. Ja, selbst die Fehler und Mängel eines Schauspielers können dadurch, daß der Regisseur es ver-

* S. 173 f aus: Eugen Kilian: Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes. München, Georg Müller, 1908.

** S. 12 f aus: Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie.

Digitized by Google

steht, den Betreffenden an den richtigen Platz zu stellen, den Schein besonderer Vorzüge und charakteristischer Eigentümlichkeiten annehmen. Dazu ist freilich eines erforderlich: eine innige Vertrautheit des Regisseurs mit dem schauspielerischen Material. Eine solche Vertrautheit wird nicht in einigen Wochen, sondern nur durch jahrelanges künstlerisches Zusammenarbeiten erworben, nur dadurch, daß der Regisseur die Individualitäten der einzelnen mit ihren Vorzügen und Schwächen zu studieren sucht." * Wo bleibt da die Berechtigung des gastierenden Regievirtuosen?

Er sucht sie freilich auch mit ganz anderen Mitteln zu erweisen. Nicht der einzelne Schauspieler und seine Eingliederung in das Ensemble, nicht das feinst abgestimmte Zusammenspiel ist ihm das Höchste, wie es Heinrich Laube und Eduard Devrient, wie es der Meininger Herzog, dessen Verdienste so leicht nur in Äußerlichkeiten gesehen werden, und seine gutmeinenden Nachfahren erstrebten, wie es — immer wieder muß der Name genannt werden! — Otto Brahm in unvergeßlich eingeprägten Darbietungen gab. Mag doch jeder von den einzelnen Leutchen ruhig mit seiner Rolle machen, was er will, mag doch der aus der alten Schule stammenden Tragödin mit dem berühmten Namen und dem berüchtigten hohlen Pathos ruhig ein aus der naturalistischen Lehre kommender Partner gegenüber stehen, mögen die beiden wie aus verschiedenen Welten zu einander reden: die Welt hat dergleichen ja schon öfter gesehen und doch als „Meisterspiele" anerkannt, ob es nun von Angelo Neumann angekündet und vom Zufall geleitet worden war oder, mit etwas sorgfältigerer Vorbereitung, aber im Grunde ebenso unkünstlerisch, als höchst unzutreffend sogenanntes „Gesamtgastspiel" die Münchener Ausstellung zu Dingelstedts Zeiten um eine Anziehungskraft bereichern sollte! Die Hauptsache ist: daß das liebe Publikum von dem Treiben des berühmten Regisseurs auch etwas Gehöriges sieht, und das kann nur geschehen, wenn ungeheure Menschenmassen auf der Bühne lärmen und toben, oder wenn irgendwelche verblüffende Nochniedagewesenheit des szenischen Bildes dahin führt, daß in Wirklichkeit übertragen wird,

* S. 7 f aus: Eugen Kilian, a. a. O.

was in Tiecks „Gestiefelten Kater“ als parodistische Anmerkung aufgenommen ist: die Dekoration wird beklatscht; der gefeierte Spielleiter heimst die Lorbeeren ein, die man billig dem Theatermaler und dem Maschinenmeister nebst dem Beleuchter reichen sollte. Ja, aber — ist denn das nichts? Ist denn die möglichst naturalistische Belebung der Massen, ist denn ihr geräuschvolles Mitspiel nicht weit besser als wenn sie sich während der Reden der Hauptdarsteller stille verhalten, um dann, höchst unnatürlich, auf ein gegebenes Stichwort wieder ihren nur momentweise hervortretenden Anteil zu offenbaren? Und ist denn ein möglichst naturgetreues, also vor allen Dingen einmal natürlich plastisches Bühnenbild nicht tausendmal herrlicher, ein mit Rasenteppichen bedeckter Boden nicht tausendmal illusionsfördernder als bemalte Leinewand und glatte Bretter? Ach nein: die Illusion fördert all dergleichen eben nicht! Zugegeben, daß sich für Innenräume und für rein architektonische Aufbauten — Straßen, Höfe usw. — plastische Dekorationen empfehlen, so sind sie fehl am Ort, wo es sich um die Wiedergabe der freien Natur handelt. „Das eben ist der Fluch des Naturalismus auf der Bühne, daß er die Ansprüche des Zuschauers an die naturgetreue Wahrheit der Dinge immerfort steigert. Je mehr sich das Bühnenbild der wirklichen Natur zu nähern sucht, desto kritischer wird der Zuschauer, desto schärfer empfindet sein Auge die zahlreichen kleinen und ewig unausrottbaren Widersprüche, die der Vergleich dieser gekünstelten Nachahmung der Natur mit der Wirklichkeit ergibt.“ * Je weniger man der Phantasie Spielraum läßt, desto unbefriedigter wird der Zuschauer das Theater verlassen, weil er, einmal der scheinbar vollendeten Dekoration gegenübergestellt, immer noch unendlich vieles unvollendet findet. Daß er im Nachdenken hierüber und im Durchkontrollieren jeder szenischen Einzelheit große Stücke der dargebotenen Dichtung überhört hat, macht er sich meist erst hinterher klar; der Spielleiter scheint diesen Umstand oft schon vorher in Berechnung gezogen und in sicherer Voraussicht Striche riskiert und Zusammenlegungen verübt zu haben, die ein nicht

---

* S. 60 aus: Eugen Kilian, a. a. O.

abgelenktes Publikum sich schwerlich stillschweigend hätte gefallen lassen können! Das kommt davon, wenn das Theater Selbstzweck wird und die Dichtung nur den Vorwand zum freien Spiel all seiner Kräfte geben darf! — Und die Massen: ja, wem achtzehn Räuber Karl Moors nicht zur Vorstellung der ganzen Bande helfen können, dem werden am Ende auch die fünfzig noch zu wenig sein, die Schiller ursprünglich gefordert hatte; wer die Not des pestgeplagten Theben nur dann an sein Herz rühren fühlt, wenn fünfhundert Menschen die Arme zum König Ödipus flehend emporstrecken und nicht imstande ist, nach dem Rezept aus dem Prolog zu Shakespeares „Heinrich V." einen Mann in tausend Teile zu zerlegen und alle Mängel mit seinen Gedanken zu ergänzen — dem ist eben nicht zu helfen. Ihn zum Maßstab für den ungeheuren Kräfteaufwand zu machen, der mancher heutigen Vorstellung notwendig erscheint, dürfte sich indessen kaum empfehlen . . .

Und dann bleibt noch eins zu bedenken. Was die Großstadt in ihrem Theaterbetrieb sich leisten kann, dringt in überschwänglicher Pressedarstellung in die Provinz. Jedes Stadttheater, das auf sich hält, muß zusehen, es doch wenigstens in einigem den Bühnen nachzutun, die seinem Publikum als Blütestätten edelsten Kunstgenusses gepriesen werden. Die Preise der Einlaßkarten wird es aber in den seltensten Fällen erhöhen können (nur in Berlin läßt man sich über Nacht Preissteigerungen gefallen, die im umgekehrten Verhältnis zur Güte des Dargebotenen stehen!); so bleibt zum Herausholen der größeren Unkosten nur der andere Weg, den Schauspielern kleinere Gagen zu zahlen: daß dabei nicht gerade die Schaffensfreudigkeit derer wächst, die um kärglichen Lohn frohnen müssen, darf nicht Wunder nehmen. Die Schauspielkunst wird also sicherlich herabsinken. Aber der Ausstattungszauber wird ja stets das liebe Publikum darüber hinwegzutäuschen suchen . . .

Da liegt nun die zweite Aufgabe des Regisseurs: er muß Erzieher der Zuschauer werden, muß den falschen Weg nicht mitgehen, der ihn zum Tapezierer und Dekorateur werden läßt, muß vielmehr immer und immer dafür eintreten, daß in erster Linie der Dichtung zu dienen ist und daß dazu die Schauspie-

Digitized by Google

ler helfen müssen, daß erst in weitem Abstand auch die Hilfskünste der szenischen Ausstattung herangezogen werden können, daß sie aber nie dominieren dürfen. Schon deshalb nicht, weil jedes Zuviel an Szenischem mit der Zeit, die sein Aufbau und Abbau erfordert, die für das Dichterwort zur Verfügung stehende Stunden- und Minutenzahl verkürzt und zu oft sinnlosen Verstümmelungen des Textes zwingt, die bei gescheiterer Einrichtung unnütz werden. Schauplatzandeutungen, die als Phantasiestützen hinreichend sind, gut gemalte Prospekte oder Vorhänge, Teilung des Schauplatzes in Vorder- und Hinterbühne, die abwechselnd zu benützen sind und rasches Fortspiel über stets offene Verwandlungen hinweg gestatten: das sind so ein paar Mittel, die zum Ziel führen. Im einzelnen habe ich sie an einem praktischen Beispiel durchgeführt, auf das ich hier nur kurz verweisen möchte: es ist eine Bühneneinrichtung des „Faust“ (2. Teil), die mit ihren zwölf Schauplätzen auch jede kleinere Bühne instand setzt, dem von ihr gespielten ersten Teil den zweiten in angemessen-würdiger Darbietung folgen zu lassen.* Aber nicht von den kleineren Bühnen wird und kann die szenische Reform ausgehen, deren das Theater dringend bedarf: vielmehr werden gerade die Hofbühnen und großen führenden Privattheater den Anstoß geben müssen, ohne den eine Gesundung der gegenwärtigen Zustände nicht zu erhoffen ist. Nur an zwei Stellen hat man, so viel ich sehe, bisher Versuche in der angegebenen Richtung gemacht, und zwar in München, wo die von Savits und Lautenschläger geschaffene und dann durch allerlei Konzessionen unvorteilhaft veränderte „Shakespearebühne“ zwanzig Jahre später „in einer den Forderungen der Gegenwart entsprechenden Form“ ** von neuem ins Leben gerufen worden ist und sich gut bewährt hat — und dann an einer Stätte, die sonst allen Zauber der Ausstattung aufzutun gewohnt war und ist: Max Reinhardt hat, erstmals bei der Einstudierung von Shakespeares „Wintermärchen“, dann wiederholentlich nur mit

* Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Für die Bühne eingerichtet von Dr. Hans Lebede. Dresden, Ehlermann. o. J. [1916.]

** S. 76—83 aus: Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie.

einer durch Vorhänge abgeschlossenen Bühne gearbeitet, die alle Ablenkung des Auges und Sinnes ausschloß.*

Sieht man vom Bühnenbild, gleichviel, in welcher Form es sich darstellt, ab, so bleibt noch vielerlei Störendes übrig, was dem Geiste der Dichtung zuwider und nur durch den lieben Schlendrian geheiligt ist und dringend der Abhilfe bedarf, die ihm wiederum nur der verständige Regisseur werden lassen kann. Nur ein paar Beispiele für solche „Regiesünden" sollen hier stehen: wie viele Bühnen verzichten darauf, der Begegnung Fausts mit Margareten eine lange Schar von Kirchgängern, die aus dem Dom kommen, sich verabschieden, Bettlern Almosen geben u. a. m. vorauszuschicken? Wie oft rücken von dem zum Hochamt kommenden Gretchen die Nachbarinnen naserümpfend ab und fliehen ihre Nähe wie eine böse Krankheit? Gibt es nicht immer noch Bühnen, die dem zu den Müttern hinabsteigenden Faust einen Hausschlüssel größeren Formats in die Hand drücken? Muß Tell nicht immer noch oft ganz vorn an der Rampe sich „mit rollenden Zügen und beredtem Mienenspiel" zum Apfelschuß rüsten, statt nach der ganz klaren und von sicherstem Bühnenblick zeugenden Vorschrift Schillers im Hintergrund zu bleiben, wo ihn die davor stehenden Gruppen den Augen der Zuschauer entziehen?** Muß der Abschied Romeos von Julia sich an einem Bette vollziehen — ist er nicht gar in einer vielgerühmten Einstudierung durch eine Zwiesprache der noch auf dem Lager Ruhenden eingeleitet worden, der dann eine etwas peinliche Ankleidungsszene zu folgen hatte? Muß jede historische Einzelheit in Kostüm oder Requisit dick unterstrichen werden — müssen Ritter in Rüstungen erscheinen, in denen sie sich nicht rühren können; muß Lerse zum Schuß auf den vorwitzigen Soldaten des Exekutionsheeres sich in einer minutenlang währenden stummen Szene vorbereiten, bloß weil das Laden eines Schießgewehrs damals so lange dauerte? Auch ohne all solche Mätzchen wäre wohl der Eindruck einer sonst gut gespielten

* S. 102 aus: Hans Lebede: Klassische Dramen auf der Bühne.

** S. 57 u. 92 aus: Eugen Kilian: Goethes Faust auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes. München, Georg Müller, 1907.

Digitized by Google

Meisterdichtung der gleiche — also weg damit!* Das Publikum fordert sie? Kein Grund! Es will „ein- für allemal determinieret sein und findet sich bei aller anfänglich lebhaften Opposition doch zuletzt in die Sachen" — so erklärte schon Goethe, der auch meinte: „nicht eben jedes Stück sei wie ein Rock anzusehen, der dem Zuschauer völlig nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen auf den Leib gepaßt werden müsse. Man solle nicht gerade immer sich und sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater zu befriedigen gedenken". Ist man erst einmal von der Überschätzung aller Äußerlichkeiten abgekommen, hat der Regisseur seinen Willen den Leuten so lange aufgezwungen, bis sie ihm das Recht dazu aus nachträglich gewonnener eigener Einsicht oder (mehr wohl) aus Gewöhnung zuerkennen, braucht er nicht den größten Teil seiner Tätigkeit auf unnütze Einzelheiten der Ausstattung zu verwenden (wobei er freilich nicht wird übersehen dürfen, daß es nur in manchen Kreisen nicht komisch wirkt, wenn ein Gawan ein Pentagramm auf seinem Schilde erklärt, das erstaunlicherweise sechs Ecken hat — —), so kann er sich mit um so größerer Liebe und Sorgfalt in das Dichtwerk versenken und sich seinen Text zubereiten. Noch, fürchte ich, ist die Zahl der Spielleiter gering, die da bemüht sind, „aus dem Eigenen zu schöpfen und bei der Textgestaltung eines Shakespearischen Stückes mit den neuesten Errungenschaften der literarischen Forschung gleichen Schritt zu halten". Noch wird die Regel sein, daß der mit Arbeit überlastete Regisseur sich genötigt oder geneigt findet, „kritiklos das eingerichtete Buch einer andern Bühne zu übernehmen oder sich im klassischen Drama an die altüberlieferte Schablone zu halten".** Der Respekt vor der Dichtung erheischt anderes Beginnen: die einschlägigen Arbeiten von Eugen Kilian zeigen den Weg. Arbeitet der Regisseur derart, so wird er neben Schauspielern und Publikum auch der gelehrten Forschung zum Erzieher werden können, dessen sie in mancher Hinsicht bedarf. Der Literarhistoriker, der meist aus seiner Schule hervorgegangene Theater-

* Vgl. „Regiesünden" in: Eugen Kilian: Dramaturgische Blätter. Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte. München, Georg Müller, 1905.

** S. 3 aus: Eugen Kilian: Aus der Praxis der modernen Dramaturgie.

Digitized by Google

kritiker besseren Schlages: sie alle sind in der Regel der Bühne recht fremd — und reden doch über die Bühne und ihre Forderungen. Das führt oft zu Schiefheiten. Wer davon ausgeht, daß etwa der „Faust 1“ nicht für die Bühne geschrieben ist, und daß er sich also durch keinerlei noch so verlockende Darstellung dazu verleiten lassen würde, sich dieses Gedicht auf dem Theater anzusehen, der kann füglich beim besten Willen ein Urteil über die Bühnenwirksamkeit dieser Szenen auch nicht fällen. Wer in all dem, was der Dichter in den 2. Teil hineingeheimnißt hat, die Hauptsache sieht und darüber den Blick für das eigentlich Dramatische und theatralisch Wirksame an dieser nun doch von vornherein mit Rücksicht auf die Bühne geschriebenen Dichtung verliert, dem kann eine verständig geleitete Aufführung neue Einsichten erschließen. Und wer dabei auch ruhig seiner Meinung bleiben kann oder will, der hat doch immerhin Gelegenheit gehabt, sie einmal auf ihre Stichhaltigkeit nachzuprüfen: das ist schon recht viel wert. Darum darf auch der Versuch der Aufführung eines einteiligen, d. h. für einen Abend berechneten „Theater-Wallenstein“ locken, für den sich überzeugende und einleuchtende Gründe anführen lassen: die aus den Unterschieden zwischen Schillers ursprünglichem Plan und der späteren Ausführung sich ergebenden Charakterwidersprüche, die eine einheitliche schauspielerische Leistung für den Darsteller des Haupthelden fast zur Unmöglichkeit machen, würden bei neuer Einteilung schwinden, wenn auf das Vorspiel (Wallensteins Lager) ein erster Akt aus „Piccolomini“ 1 und 2 folgte, der zweite als Mittelstück die vom 3. und 5. Piccolomini-Akt eingerahmte Bankettszene brächte, und aus „Wallensteins Tod“ der 1. Aufzug den dritten, der 2. und 3. den vierten, der 4. und 5. den letzten Akt hergäben: „Einfach und übersichtlich, machtvoll und groß erhebt sich nun der Prachtbau der Tragödie vor den Augen des Zuschauers. An Stelle der zerstückelten Teile, die ihm gewohnterweise auf der Bühne gezeigt wurden, tritt ihm das einheitliche und festgefügte Drama entgegen, in der Fassung etwa, wie es ursprünglich vor dem geistigen Auge des Dichters stand.“ *

* S. 49/50 aus: Eugen Kilian: Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes.

Digitized by Google

Nur andeutungsweise und unvollständig konnte das Idealbild des Regisseurs hier gezeichnet werden. Nicht eine Phantasieschöpfung entstand dabei, sondern ein allerdings nur in groben Umrissen skizziertes Porträt: seinem Urbild, dem ich vor Jahresfrist als „dem allem hergebrachten Schlendrian wie aller unter der Maske genialer Neuerungen auftretenden kunstfernen Mache gleich Trutzenden“ die Ergebnisse unter besonderen Gesichtspunkt gestellter eigener theatergeschichtlicher Arbeit widmen durfte* — Eugen Kilian entbiete ich aufs Neue in freundschaftlicher Verehrung und herzlicher Dankbarkeit diesen Gruß!

Über die Pflege der Schauspielkunst.

Von Ernst Legal.

Von der wichtigsten Aufgabe des Regisseurs, seiner Pflicht nämlich, an der ihm anvertrauten Bühne die Schauspielkunst zu pflegen, sie als höchststehende Vermittlerin der Dichtung mit aller nur möglichen Liebe und Sorgfalt ständig zu vervollkommnen, zu vertiefen und weiterzubilden, hört man verhältnismäßig recht wenig, oder vielmehr, seien wir offen, so gut wie gar nichts. Es gibt dicke, gelehrte, fleißig zusammengetragene Bücher über das Wesen der schauspielerischen Tätigkeit, tiefgründige Vorträge, Essays und Doktorarbeiten über die Psyche des Menschendarstellers, über die Arten seines Schaffens, über seine Entwicklungsmöglichkeiten, über die Notwendigkeiten seiner Vorbildung; es gibt verzwickte und einfache Rezepte für kunstvollendete Leistungen, feinsinnige Zergliederungen vorübergerauschter Meisterstücke genialer Darstellungskunst; und es gibt endlich in diesem Meer von Worten auch eine Fülle liebevoller Erkenntnis, kluger Nachschöpfung und wertvollster Belehrung — für den Theoretiker. Aber in der Praxis geschieht allzu wenig, und die Folgen sind offenkundig genug. Wo immer wichtige Vakanzen entstehen, da herrscht auch zunächst gelinde Verzweiflung, und nicht allein Leute, die noch das angeblich goldene Zeitalter des deutschen Schauspielers miterlebten, klagen

* S. 109 aus: Hans Lebede: Klassische Dramen auf der Bühne. Leipzig u. Berlin, B. G. Teubner, 1916.

Digitized by Google

über den Nachwuchs. Die Aussicht, eine zum mindesten gleich gute Nachfolge zu finden, wird immer fraglicher, auch ohne die besondere Not der Gegenwart. —

„Aber schien das alles denn jemals anders zu sein? Klagen nicht alle Berufe in ähnlichem Sinne? Triumphiert nicht stets erst bei der Masse das ewig Gestrige? Und werden nicht aus den häßlichsten jungen Enten die herrlichsten Schwäne? Zudem, was soll überhaupt das altbekannte Geschwätz! Schon Lessing glaubte klagen zu müssen: Wir haben keine Schauspielkunst. Und das noch dazu in Jahren, die das Haus gründeten, in dem wir heute noch leben und genießen." — — Schön, wir wollen darüber, nach berühmtem Muster, einen Gelehrten fragen, alles Historische beiseite schieben, nichts Selbstverständliches über die mannigfaltigeren Ansprüche des heutigen Spielplans, über die Wandlung des Geschmacks, der gesellschaftlichen Stellung des Schauspielers und ihre Begleiterscheinungen erwähnen. Wir wollen nur die Forderungen der Stunde hören und allein für uns selbst sorgen.

In Wahrheit steht es so, daß heutzutage der Schauspieler, hat er einmal sein eigentliches Studium (in den meisten Fällen muß es heißen: sein sogenanntes Studium) beendet, sich im großen und ganzen selbst überlassen bleibt. Daran ändert die Tatsache, daß an einigen künstlerisch geleiteten Bühnen ernsthaft mit ihm gearbeitet wird, für die Allgemeinheit nichts. Überall und immer wieder begegnet man auf gewisse hochnotpeinliche Fragen der typischen Klage: Mir wird von meinem Regisseur nichts gesagt. Wenn man nun auch diese Stoßseufzer nicht ganz wörtlich zu nehmen braucht, so werden sie doch meistenteils erhärtet durch das, was man auf den als Talentsuche bekannten Rundfahrten zu sehen und zu hören bekommt. Große Naturen hat man zu allen Zeiten höchst selten angetroffen, wußte und weiß sie stets als besonderen Glücksfund einzuschätzen; aber schon an echten Begabungen ist gar kein solcher Mangel, wie es immer gern heißt. Leider sind sie nur in sehr vielen Fällen schon unrettbar verloren, oder befinden sich in einer Verfassung, die sie im Augenblick höheren Ansprüchen untauglich erscheinen läßt. Wie oft wandert man dann mit tiefstem Bedauern unverrichteter Sache wieder zum

Bahnhof zurück, niedergeschlagen, da nicht helfen zu können, wo offenbar Hilfe in der letzten Stunde brennend not tut. Wenn im Drange der gesamten Regiearbeit oft genug das Empfinden für die Verantwortung dem einzelnen gegenüber zum Schweigen gebracht wird, in solchen Augenblicken muß es gebieterisch zum Bewußtsein erwachen. Es ist keine Frage, daß der Bühne einfach aus Mangel an Pflege unendlich viel Talent verloren geht. In allzu hastiger oder flüchtiger Arbeit erstickt und erstarrt unter einem Wust handwerksmäßiger, zu wenig beaufsichtigter Gewohnheiten und klischeehafter Methoden eine Unmenge allerbester ursprünglicher Gaben; und so geschieht es, daß sich in schnell aufwuchernder Unwahrhaftigkeit und Verlogenheit schminkfertige Geschicklichkeit zu lokaler Scheingröße heranzüchtet, die ihrerseits wieder eine ganze Armee von Schülern mit sich reißt. Es ist notwendig, in einem, ernsten Mannes ernstem Kunstwillen gewidmeten Hefte auch einmal den Finger auf diese brennende Wunde zu legen.

Die Schuldfrage braucht nicht gestellt zu werden; denn schuldig sind schließlich alle Beteiligten, wenn es auch an Entschuldigungen nicht fehlt. Unser Bühnenspielplan ist, als Ganzes betrachtet, unendlich reichhaltig und verlangt bei dem starken Bedürfnis nach Abwechslung selbst in Großstädten emsigste Arbeit, so daß die Zeit der Vorbereitung, sehr im Gegensatz zu den Gewohnheiten des Auslands, nach Möglichkeit abgekürzt werden muß. Dazu kommt, — wir wissen leider alle Bescheid, — daß der Löwenanteil der meist recht knapp bemessenen Bühnenproben stilistischen Fragen, technischen Problemen und einer Unmenge anderer Erwägungen geopfert wird oder werden muß. So viel Vorzüge, so viel Nachteile, und es ist gewiß nicht immer leicht, da herauszufinden; denn schließlich möchte man nichts opfern, nichts vernachlässigen. Leider kommt aber der eigentliche schauspielerische Teil der Aufführung fast immer zu kurz dabei weg. Es ist freilich leichter und — dankbarer, Scheinwerfer zu kommandieren, als einer Rede Licht und Schatten zu geben, und es ist auch weniger schwer, Prospekte und Maschinen in Bewegung zu setzen, als das Tempo einer Szene zu bemessen; aber Pracht und Glanz des Wortes müssen mehr bedeuten, als Pracht und

Digitized by Google

Glanz des Ortes, und ein Ton der Wahrheit und der Leidenschaft soll mehr zünden als alle aufgewendeten Farben, Lampen und Effekte. Man sagt oft und gern, schon im Hinblick auf diese nur kurz gestreiften Schäden, der beste Spielleiter sei der, den man nicht merke. Und man hat recht damit. Aber wenn man ihn auch vor lauter falschen Betonungen, öligem Singsang, spielerischen Untugenden und körperlichen Unzulänglichkeiten, vor lauter Mangel am Wesentlichen so ganz und gar nicht merkt, dann ist er sicher ein recht schlechter Amtsbruder. Was soll man jedoch von dem — leider immer noch lebenden — Spielleiter denken, der sich „schön hütet", dem oder jenem, obwohl es die Sache will, etwas zu sagen? Wo steckt sein Verantwortlichkeitsgefühl? Seine innere Berufung, seine Künstlerschaft? Hat er vergessen, daß der Mensch auf der Bühne sein köstlichstes Material ist, das einzig und allein ihn zur wahren Kunstausübung führen kann? Hier ist wirklich Gelegenheit, sich kräftigst bemerkbar zu machen. Hier ist die Linie, die den Künstler vom Handwerker scheidet.

Freilich muß der Spielleiter auch in der Tat etwas zu sagen haben, was gerade bei den längsten Reden nicht immer verbürgt sein soll, und muß es dann auch mitteilen können in der Sprache, die dem jeweiligen Adressaten verständlich ist und ihm mehr als Schall bedeutet. Das alles ist wiederum nicht ganz einfach, setzt neben dem eigentlichen Wissen um die Forderungen der Bühne große Menschenkenntnis, Vertrautheit mit den Eigentümlichkeiten jeder einzelnen Künstlerpsyche, ganz objektive Liebe zur Sache und ein beträchtliches Maß von Festigkeit und — Güte voraus. Abschrecken darf man sich nicht lassen. Auch nicht von gelegentlich wildesten Flüchen gegen den berüchtigten „dramatischen Unterricht". Diese sind niemals so schlimm gemeint, als sie oft hervorgedonnert werden. Der Schauspieler verbirgt hinter ihnen, seiner nervösen Innen- und Umwelt entsprechend, meist nur ein wunderliches Gemisch aller möglichen Empfindungen, unter denen die Scham und der Ärger über sich selbst, wenn auch vielleicht ganz unbewußt und natürlich fast immer uneingestanden, keine kleine Rolle spielen. Dafür muß man Verständnis haben und bei aller notwendigen Energie eine weiche

Digitized by Google

Hand und — Ruhe, Ruhe, Ruhe. Vor allen Dingen darf eben der Eindruck des Unterrichtenwollens gar nicht aufkommen. Wozu auch? Die schönsten Bühnenleistungen kommen ohnehin dadurch zustande, daß die künstlerisch gestimmten Sinne einander abgeben und bereichern, sich durch gegenseitige Entzündung ungeahnt und überraschend steigern. Der gute Spielleiter stellt diese unbekannten Größen von Anfang an mit in Rechnung, weiß sie zu vergelten und seinerseits zum Besten des Darstellers zu potenzieren, soweit es das Stück und die führende Idee der Inszenierung nur irgend zulassen. So hätte also einer dem andern dankbar zu sein, und so entsteht da, wo wirklich gut gearbeitet wird, jene aus gemeinsamer Tätigkeit geborene Kameradschaftlichkeit, die das erste Zeichen des Erfolges ist, auch wenn sie nicht über die Kulissen hinausreicht, jene Kameradschaftlichkeit, der sich auch der stets verneinende Geist, der notwendig schärfer Angepackte, ja selbst der Stümper seines Faches fügt, wenn das Vorgebrachte nur Hand und Fuß hat.

Der Regie-Tyrann kommt um die besten Freuden seines schönen Berufes. Darin liegt ja der feinste und nebenbei vornehmste Reiz der Regieführung, sich jede Individualität erst entfalten zu lassen und sie dann unmerklich aber sicher zu dem jedesmal gegebenen Kunstziel hinzuführen, aus der Vielheit eine Einheit zu schaffen, die der höheren Idee in Freiheit dient, ohne in nur erdachter Starrheit einer von vornherein endgültig festgelegten Regie-Partitur zu beharren. Wird das erreicht, dann ist der leitende Wille wahrhaft schöpferisch gewesen. Vollendung gibt es nicht, kann es und darf es nicht geben. Dem glücklichsten Abend muß ein Morgen folgen, der Neues, Besseres probieren möchte. Das Beglückende für uns ist der Geist, der die Arbeit beseelt, und ihn kann man überall, auch unter den kläglichsten Verhältnissen, erwecken, und er wird sich da, wo er waltet, nie verleugnen und immer allmählich aufbauend wirken. An ihn vornehmlich denke der Spielleiter und halte ihn für seinen besten Helfer. Oft genügt ein Wink, ein Laut, ihn zu beschwören, und dazu wird immer Zeit sein. In der Dichtung regen sich überall zukunftsfrohe, neue Kräfte, und die alten, ewig jungen Meisterwerke vergangener Tage sehnen sich wieder

Digitized by Google

einmal nach neuen Formen und Ausdeutungen: dafür brauchen wir auf der Bühne ein Geschlecht starker Naturen und starker Könner. Ihre Pflege ist zum allergrößten Teil dem Spielleiter anvertraut. Er denke daran, daß es seine schönste und ernsteste Pflicht ist, unter allen Umständeen wachsende Kräfte zu stützen, erkrankte zu heilen und wirklichen Besitz zu bewahren.

Shakespeare=Rettungen.

Von Robert Kohlrausch (München, März 1910).

Bekanntlich ist es bei den Theatern anders als bei den Frauen; es sind nicht die besten, von denen man am wenigsten spricht. Vom Münchner Hoftheater aber, von seinem Schauspiel besonders, hat man längere Zeit hindurch nur wenig gesprochen. In einem sanften Traumzustand hat es hingedämmert, von dem nicht viel zu reden war. Das ist neuerdings anders geworden. In der Person des Dr. Eugen Kilian, der als Dramaturg und Regisseur von Karlsruhe hierher berufen wurde, ist ihm ein Beleber des klassischen Schauspielrepertoirs erstanden, und man sieht mit Freude, wie das Hoftheater seiner vornehmsten Aufgabe wieder mit neuen Kräften gerecht wird. Vor allem in seiner Eigenschaft als Dramaturg hat Dr. Kilian eine merkliche und förderliche Tätigkeit in kurzer Zeit schon entfaltet. Um interessante und bedeutende Werke hat er den klassischen Spielplan bereichert. Goethes „Natürliche Tochter“ hat er ihm zu gewinnen gesucht und hat eine verhältnismäßig hohe Aufführungsziffer damit erreicht. Grillparzers „Bruderzwist in Habsburg“ hat er zum erstenmal auf eine nichtösterreichische Bühne gebracht. Vor allem aber hat er sich Shakespeare zugewandt. Mit „Maß für Maß“ hat er es in der Urform des Schauspiels gewagt, und siehe! — das der deutschen Bühne bisher so fremde Stück hat, in seinen ersten Akten besonders, eine so lebendige Bühnenkraft entfaltet, daß es hier dauernd Heimatsrecht zu gewinnen scheint. Von den drei großen Römerdramen hat er „Antonius und Kleopatra“ — in wenig treffender Besetzung freilich — zum erstenmale gebracht und so, da auch „Koriolan“ und „Julius Cäsar“ neu einstudiert auf die Bühne kamen, dies Dreigestirn im Hoftheater

Digitized by Google

leuchten lassen. In allerletzter Zeit aber hat er wieder zwei bedeutsame Taten vollbracht: er hat Shakespeares populärstes, wenn auch derbstes Lustspiel „Der Widerspenstigen Zähmung" in seiner ursprünglichen Gestalt, mit Vorspiel, Nachspiel und Originaltext also spielen lassen und hat gestern die Kühnheit gehabt, „Hamlet" in einem neuen Gewande vorzuführen, die Handlung aus mittelalterlichem Düster in die glänzende Renaissancezeit zu verlegen.

Diese beiden letzten Taten kann man ohne Übertreibung als Rettungen Shakespeares bezeichnen. Denn in dieser Form zum erstenmale hat man die beiden Werke ganz unverfälscht gesehen. Die „Widerspenstige" hat seit ihrer Entstehung also ungefähr dreihundert Jahre gebraucht, um ohne Zutat und Entstellung vor dem Publikum zu erscheinen! Und das in Deutschland, in der Adoptivheimat Shakespeares, wo man den Dichter sonst weit liebevoller pflegt, als in seinem eigenen Vaterland. Es müßte unglaublich scheinen, wüßte man es nicht ohnedies, wie erschreckend groß das Beharrungsvermögen beim Theater ist, wie man lieber zehn neue Stücke einstudiert, als daß man ein altes umlernt. Und gerade an diesem Lustspiel haben sich die Bearbeiter ganz extra versündigt. Garrick in England, Schink, Holbein und Deinhardstein in Deutschland haben das Original verzerrt und entstellt. Deinhardsteins verwässernde Bearbeitung, in der drei Viertel des Textes nicht von Shakespeare stammten, hat unsere deutsche Bühne zu ihrer Schmach beinahe siebzig Jahre lang beherrscht. Später sind auch ein paar andere Bearbeitungen entstanden — eine darunter von Dr. Kilian selbst —, die sich an das Original anschlossen und seinem unverfälschten Erscheinen den Weg ebneten. Aber wenn sie auch das Vorspiel vom betrunkenen Kesselflicker, der zum reichen Lord emporgelogen wird, mit aufnahmen, die Bühnen wagten sich immer noch nicht heran und ließen bei der Aufführung dieser Bearbeitungen Vorspiel und Nachspiel wieder weg. Endlich ist nun Shakespeares Original zu Ehren gekommen! Beinahe gleichzeitig hat man es in Berlin und hier auf die Bühne gebracht. Nach allem, was man darüber hört, ist aber dort bei Reinhardt sein Charakter durch die Darstellung so sehr vergröbert, Lustspiel zur Posse, Posse zum

Digitized by Google

Clownsulk herabgewürdigt worden, daß man den echten Shakespeare in Berlin auch jetzt noch nicht kennen gelernt hat. Hier ist es geschehen; des Dichters wahre Rettung in diesem Lustspiel war der Münchener Hofbühne vorbehalten. Und mit dem echten Shakespeare hat sie denn auch einen echten Erfolg erweckt. Namentlich das lange Zeit hindurch ohne Grund uns vorenthaltene Vorspiel hat mit kraftvoller Heiterkeit gewirkt, und im Stücke selbst hat sich die Darstellung der kecken Frische des Lustspiels mit Glück und ohne Übertreibung angeschmiegt.

Bei der jüngsten „Hamlet“-Aufführung hat sich's nicht so sehr wie dort um eine Textrevision gehandelt. Im ursprünglichen Wortlaut ist ja diese Tragödie, wenn auch gekürzt, schon lange heimisch auf den deutschen Bühnen. Ihr Gewand aber war neu, und es bedeutete einen ebenso kühnen Bruch mit alten Traditionen, daß man den „Hamlet“ aus der Umgebung des frühen Mittelalters in die Renaissancewelt versetzte, die Shakespeare selbst umgab. Auch dieser Veränderung haben schon verschiedene Stimmen das Wort geredet, aber ein einziger Versuch für ihre Verwirklichung ist im letztvergangenen Jahr in Berlin gemacht worden. Bis dahin hat man die Tragödie stets in mittelalterlich ferne Tage verlegt. Weil man wußte, daß der Dichter die Fabel dem alten Saxo grammaticus entnommen hat, verlegte man auch die Dichtung in die Tage dieses ehrwürdigen Herrn und achtete nicht genug auf die Veränderungen, die Shakespeare mit seinem Stoffe vorgenommen hat. Horcht man aufmerksam auf die Worte der Tragödie selbst, so deutet vieles in ihr auf eine andere, neuere Zeit, auch wenn man bedenkt, daß der Dichter es für seine kostümlose Bühne mit kostümlichen und historischen Details nicht allzu genau nahm. Aber trotzdem gibt es da zunächst einige äußere Gründe, aus denen man auf Shakespeares eigene Zeit als Hintergrund für die Tragödie schließen muß. Die Wahl und Nennung von Schloß Kronborg bei Helsingör als Schauplatz des „Hamlet“ ist unter ihnen der wichtigste. Denn die Erbauung dieser Feste für Erhebung des Sundzolles an einer Stelle, wo sich früher nur eine militärische Befestigung befunden hatte, fällt in Shakespeares eigene Jugend. Er war zehn Jahre alt, als der Grund-

stein für Kronborg gelegt wurde, und er zählte zwanzig Jahre, als man das prächtige Schloß vollendete. In England aber hatte man kurz darauf Gelegenheit, viel über Kronborg zu hören und zu reden, weil des Landes König Jakob I., der Sohn der Maria Stuart, sich aus jenem Schloß auf romantischer Meerfahrt seine Braut holte. Shakespeare aber bekam aus nächster Umgebung heraus ganz gewiß ausführliche Berichte über die Sundfeste und ihre neue Pracht. Denn dort haben englische Schauspieler bald nach der Vollendung des Schlosses vor einem Parkett von Fürsten gespielt, ja, man hat sogar die Vermutung ausgesprochen, Shakespeare selbst sei unter ihnen gewesen. Aber wenn das auch nicht bewiesen ist, ihm nahe bekannte Kollegen berichteten ihm sicher über dort verlebte Tage. Und wenn Shakespeare seinen „Hamlet" zum Dänenprinzen machte, — bei Saxo grammaticus war er der Sohn eines Statthalters von Jütland —, wenn er die Handlung nach Helsingör verlegte, die Universität Wittenberg erwähnte, die gleichfalls noch nicht lange bestand, und mit Rappieren fechten ließ, die zu seiner eigenen Zeit erst in England eingeführt wurden, so kann man ruhig behaupten, daß er sich die Tragödie nicht in einem fernen Jahrhundert gedacht hat. Und schwerer noch als die äußeren Gründe wiegen die inneren. Die Figur Hamlets gehört in ein vorgeschrittenes, in gewissem Sinne schon überfeinertes Zeitalter, und auch an Verbrechen, vor allem an geheimen, vorsichtig aus der Ferne mit Gift verübten Verbrechen, ist kein Zeitalter reicher gewesen, als das der Renaissance.

Nun haben wir hier den „Hamlet" in dieser neuen Gestalt gesehen, und der Versuch hat sich glänzend bewährt. Man hatte den Eindruck vollkommener innerer und äußerer Echtheit, sah die überfeinerten Figuren des Hamlet, Rosenkranz, Güldenstern, Osrik zum erstenmal in einer ihrem Wesen angepaßten Umgebung und freute sich nebenbei über die Bühnenbilder, die an Farbenreichtum und Farbenschönheit durch prächtige Renaissancekostüme außerordentlich gewonnen hatten. Und im Gegensatze zu ihnen wirkte die düstere Handlung nicht etwa schwächer, sondern nur um so stärker.

Beide Werke, die „Widerspenstige" so gut wie der „Hamlet",

Digitized by Google

wurden auf der neuen Shakespearebühne des Hoftheaters dargestellt, bei der die leichte und rasche Verwandlungsfähigkeit es erlaubte, die Szenenfolge der Originale und somit — auch für die umfangreiche Tragödie — die ungekürzten Texte beizubehalten. So wurde u. a. der für die Psyche Hamlets wichtige Monolog nach der Begegnung mit den Truppen des Fortinbras wiedergewonnen, durch andere, kurze Zwischenszenen der Zusammenhang der Handlung besser geklärt. Anfangs war diese Shakespearebühne eine ziemlich sklavische Nachahmung von der vielbesprochenen Reliefbühne des Künstlertheaters; waren einige der dortigen Ausstattungen doch direkt ins Hoftheater versetzt worden. Auch die Darstellung der „Widerspenstigen" lehnte sich noch gar zu eng an sie an und ließ gleich ihr eine harmonische, reine Wirkung vermissen. Für den „Hamlet" aber hatte man die Shakespearebühne glänzend weiterentwickelt. Vor allem hatte man die nüchterne, häßliche Umrahmung der Szene beseitigt und jenseits des überbauten, in ein großes, feierlich wirkendes Podium verwandelten Orchesters in geringer Bühnentiefe eine Umrahmung in Renaissanceformen geschaffen; die große Mittelöffnung wurde für viele Szeenen durch einen schweren, braunen Plüschvorhang geschlossen. Die Vorderbühne galt auf diese Weise dann als Halle, als Zimmer, wobei die Phantasie nur wenig mehr nachzuhelfen hatte. Öffnete sich der Plüschvorhang, so blickte man in eine zweite, tiefere, hinten um einige Stufen erhöhte Bühne hinein, auf der — und dies war ihr Hauptvorzug — die Mittel der illusionserzeugenden Bühne trotz einer gewissen Vereinfachung höchst effektvoll gebraucht wurden. Die Geisterszene auf der Terrasse von Kronborg, die Schauspielszene, der Auftritt auf dem von herbstlichen Bäumen überschatteten Friedhof, die letzte, bewegte Mord- und Sterbeszene boten prächtige Bilder. Und überall bildete das Meer, wie sich's für die Seefeste am Sunde gehört, einen das Ganze zusammenfassenden und abstimmenden Hintergrund. Man kann wohl sagen, daß man den „Hamlet" noch nie so echt und selten so schön auf einer deutschen Bühne gesehen hat.

Eine treffliche Aufführung mit Lützenkirchen als Hamlet an der Spitze gab dem Dichter, was des Dichters ist. Für die

Digitized by Google

Münchener Maler aber bedeutet es einen lehrreichen Kummer, daß keinem von ihnen diese künstlerisch entwickelte Shakespearebühne gelungen ist, sondern daß ein Theaterfachmann, der Maschinerie-Direktor Klein, sie geschaffen und ausgebaut hat.

Schauspielregie und Musik.

Eine Studie von Bruno Stürmer-Karlsruhe (z. Z. im Heer).

Auf den ersten Blick scheint eine Untersuchung über diesen Gegenstand wenig oder gar kein Interesse zu bieten, das über den Rahmen einer rein theatertechnischen Frage hinausginge. Offenbar ist auch diese einer oberflächlichen Betrachtung entspringende Ansicht der Grund, weshalb in der dramaturgischen Literatur über die Zusammenhänge zwischen Schauspielregie und Musik so gut wie nichts geschrieben und zu finden ist. Und doch ist das Thema so ergiebig, daß ich mich hier darauf beschränken muß, Anregung und Allgemeines zu geben, zumal die eingehende Darstellung dem Theaterfachmann, der ich nicht bin, überlassen bleiben muß.

Naturgemäß handelt es sich zunächst um die Schauspielmusik selbst, eines von den vielen Schmerzenskindern jedes Dramaturgen und Spielleiters. Und zwar ist es nicht so sehr die Erkenntnis, daß uns eine auch nur einigermaßen hochwertige Musik zu Goethes Faust immer noch fehlt,* die mich bewog, den tieferen Gründen der Vernachlässigung eines mir wenigstens sehr wichtig scheinenden Gebietes nachzuspüren. Es ergab sich vielmehr der stetigen, aufmerksamen Beobachtung die überraschende Tatsache, daß hier jede gerade Richtlinie und jede höhere Einsicht fehlt, daß man sich geradezu stets um diese schwierige und unangenehm empfundene Ecke herumzudrücken versucht hat. Erst in neuerer Zeit

* Eugen Kilian hat in München einen Versuch mit der Übernahme der Mannheimer Faustmusik von Leopold Reichwein gemacht, der aber keine Werte zu Tage förderte. Der irgendwo aufgetauchte Vorschlag Bruchstücke aus Beethovens Werken zu verwenden, auf den mich Kilian aufmerksam machte, ist meines Wissens noch nicht praktisch erprobt, läßt aber von vornherein mancherlei Einwände zu. Man kann nun und nimmer an Kunstwerken Transplantationen vornehmen, zumal bei einer Schauspielmusik, wo sich Zweck mit Form und Inhalt zu einem Ganzen vereinigen muß. Man denke auch daran, daß sich Beethoven mit dem Gedanken einer Faustmusik trug, und man wird vor einer derartigen Vergewaltigung seiner Musik — eine solche bleibt es immer — zurückschrecken.

Digitized by Google

tauchen bei Max Reinhardt und wenigen anderen Bühnen, die den Vorzug Erlesenes zu bieten für sich beanspruchen können, Versuche auf Wandel zu schaffen und dem erkannten Übelstand zu begegnen. Humperdincks Musik zu „Wie es Euch gefällt“ dürfte wohl vorbildlich sein für Dramen, bei denen durch einen zeitlosen Inhalt die Erfüllung der Aufgabe rein künstlerisch begrenzt ist.

Anders ist es jedoch bei Werken, deren historischer Hintergrund auch für die Musik maßgebend sein sollte. Hier liegt die Erkenntnis der Notwendigkeit von Stil- und Zeitempfinden bis in die letzte Einzelheit anscheinend noch völlig fern. Der rühmlichst bekannte Theaterschlendrian feiert auch hier neue Triumphe. Braucht z. B. der Spielleiter zu einem Shakespeareschen Königsdrama Königsfanfaren, englische und französische Sturmsignale u. a., und ist nichts für den besonderen Zweck von früher vorhanden, so sucht man eben einfach in den alten Notenbeständen nach etwas Brauchbarem. Und brauchbar ist ja bekanntlich dann alles, was wie eine Fanfare klingt, wobei übrigens der Unterschied zwischen etwa schon Vorhandenem und einer derartigen Neueinrichtung nicht hoch zu bewerten ist, denn beides ist sicher möglichst unpassend und allgemein-bedeutungslos. Ist dann noch die Inszenierung nach dem Grundsatz der Stilisierung eingerichtet, dann ist die Stiltragödie fertig: zeitlose Vorhänge und Säulen, zeitlose Musik und dazu historische Gestalten und Vorgänge auf der Bühne. Was man sich durch diese Oberflächlichkeit entgehen läßt, wird erst klar, wenn man sich die Wirkung einer Musik von historischem Gepräge, von zeitgeschichtlichem Werte vergegenwärtigt. Übernimmt man zu einem solchen Zwecke Signale aus dem 16. Jahrhundert, die ja dank unsern Musikforschern überall erreichbar sind, und deren Herkunft von keinem Hörer verkannt werden wird, da sie viel zu charakteristisch dazu sind, so unterstützt die Musik das Geschichtliche der Handlung, wodurch das Szenische dieser Aufgabe erst völlig enthoben und in seiner Stilisierung frei wird. Dabei ist es an sich gleichgültig, ob man zur Wiedergabe einer alten Fanfare die damals üblichen oder moderne Instrumente verwendet, die Hauptsache bleibt ihre in Melodie und Harmonie zutage tretende Eigenart.

Digitized by Google

Ergibt sich aus dieser kurzen Darstellung schon die Berechtigung der Einzelforderung den Zeitcharakter der Musik nicht zu unterschätzen, ihn vielmehr einordnend im ganzen zu verwerten, so geht der Ruf nach Einheitlichkeit und Erkenntnis der Wichtigkeit dieses Gebietes weit darüber hinaus. Es handelt sich bei der Bühnen- und Schauspielmusik nicht um etwas Nebensächliches, sondern um einen Teil der Form, dem trotz seiner anscheinenden Untergeordnetheit durch die der Musik an sich innewohnende Kraft eine intensivere Wirkung zukommt, als ihm gewöhnlich zugetraut wird. Am besten läßt sich dies da erkennen, wo wir so glücklich sind, eine der Dichtung gleichwertige Musik zu besitzen: im Egmont und im Sommernachtstraum. Ist auch in anderen Wortdramen nur selten Gelegenheit zu einer solch ausgedehnten musikalischen Gestaltung geboten, so darf man doch darum nicht den Fehler begehen, kleine und kleinste Einzelwirkungen leichtsinnig zu behandeln, indem man sie durch unbedeutende oder gar schlechte musikalische Arbeit fallen läßt und tot macht.

Und werden einmal die Theater größeren Wert auf den Ausbau dieser bislang so vernachlässigten Seite der Bühnengestaltung eines Dramas legen, so wird sich auch — dessen bin ich sicher — der Wert der Kompositionen bald genug heben; denn nirgends hat eine Steigerung der Ansprüche so schnell und nachdrücklich eine höhere Arbeitsleistung im Gefolge wie auf dem Gebiete der Kunst. Es fehlt hier nur an der nötigen Anregung für die Schaffenden; ist sie erst einmal da, wird sie bald reiche Früchte tragen. Sie muß aber von der Bühne ausgehen, die auch zunächst Auftraggeber sein muß, um später frei wählen zu können. Doch soll sie ihre Aufträge nicht an den verschenken, der am nächsten zur Hand ist und das geringste Honorar verlangt, z. B. an ihren zufällig auch komponierenden Kapellmeister. Es ist ja gerade das Traurige, daß fast alles, was die Theater an Schauspielmusiken besitzen, zwar gut gemachte, aber eben nur gemachte Kapellmeistermusik ist. Vielmehr hat das Theater damit ein nicht zu unterschätzendes Mittel zur Förderung und Unterstützung junger Talente in der Hand, deren es überall genug gibt, um nicht suchen zu müssen. Zur

Digitized by Google

Auffspürung derselben ist naturgemäß der Rat des Fachmannes unerläßlich und leicht erreichbar.

* * *

Fast möchte ich die Frage der Schauspielmusik eine mehr äußerliche nennen, so wenig sie das auch an sich ist, wenn ich nun die zweite Form des Zusammenhangs zwischen Musik und Wortdrama zur Darstellung bringe. Es ist dies die völlig innerliche Wirkung des Rhythmus, die mir mindestens ebenso einsichtslos, ja fast noch instinktmäßiger als jene behandelt zu werden scheint. Immer noch gehen unsere Theater — von den wenigen Ausnahmen rede ich auch hier nicht — an den Ergebnissen der Hellerauer Schule von Jaques Dalcroze vorbei. Mindestens macht man sich die bedeutungsvolle Lehre von der Wichtigkeit des Rythmus sowohl für den einzelnen wie für die Masse, d. h. in unserem Falle für den Chor nicht so zunutze, wie sie es verdient.

Es wird mir eingewendet, daß die Gestaltung des Rhythmus im Sinne von Jaques-Dalcroze doch hauptsächlich für die Musik, also die Oper in Betracht käme. So richtig das an sich ist, so ist doch eine Erweiterung des Wirkungsbereichs der Lehre vom Rhythmus dadurch nicht ausgeschlossen. Für den Gestus des einzelnen kommt sie allerdings weniger in Betracht, da hier Empfinden und Erziehung eine zu große Rolle spielen, als daß er vom Spielleiter wesentlich in dieser Richtung beeinflußt werden könnte. Wohl aber denke ich an die Bewegung der Masse im Schauspiel, deren völlige Beherrschung mir nur dann möglich scheint, wenn ihr ein gewisser Rhythmus innewohnt, wenn sie sich gleichsam nach einer unhörbaren Musik richtet.

„Musik ist tönend bewegte Form". Diese auch innerhalb des Schauspiels in Leben umzusetzen, ist kein absurder, sondern ein durchaus logischer und auch ausführbarer Gedanke, wenn man schon einmal die Bedeutung des Rhythmus anerkannt und den Willen hat, ihm auch Geltung zu verschaffen. Praktisch ausgeführt denke ich mir meinen Vorschlag so: der Spielleiter, der z. B. einen Choraufzug zu inszenieren hat, wählt, sei es mit Hilfe eines Fachmannes oder nach eigenem Wissen und Gutdünken, ein Musikstück, dessen Charakter und Ausdruck dem der darzu-

stellenden Szene möglichst nahe kommt. Nach ihm hätte er dann Bewegung, Tempo und Gestus zu gestalten, wodurch er von vornherein der Gefahr Schablone zu geben enthoben würde. Denn nichts ist vielgestaltiger als der Rhythmus und seine Formwerdung im Körper. Gerade diese Sicherheit, daß durch eine derartige Zuhilfenahme der Musik jede Gleichförmigkeit, auch des Aufbaues von Chorszenen, vermieden werden kann, mußte zu einem Versuche mindestens anregen.

Man wird mir entgegen halten, daß ja in der Oper schon das beste Beispiel gegeben sei, wie wenig selbst bei dauernder Mitwirkung der Musik eine wirklich befriedigende Lösung des Chor- und Massenproblems erreicht wird. Ich gebe zu, daß tatsächlich das anscheinende Versagen des Rhythmischen stutzig machen könnte, wenn es eben ein wirkliches Versagen wäre. So, wie aber unsere Theaterverhältnisse heute sind, ist es nur das völlige Fehlen der Schule, das die Schuld trägt an der grausamen Verbildung von Chorszenen innerhalb des Musikdramas. Es ist das ein Kapitel für sich und nicht das erfreulichste, was einer energischen Neugestaltung immer noch wartet und, wie es den Anschein hat, noch lange warten wird. Hat auch Reinhardt vorbildlich gewirkt, so ist um so mehr zu bedauern, daß er keine Gefolgschaft gefunden hat, gerade hier, wo sie mit am ersprießlichsten hätte werden können. Jedenfalls müssen wir einmal uns entschließen, unsern Theaterchören in Bewegungs- und Körperrhythmus eine gründliche Schulung angedeihen zu lassen; denn was man immer noch auf der Bühne in Volks- und Massenszenen sieht, ist eine bunte Schar von Einzelexistenzen, deren jede einen Willen und Eigenbewegung hat. Da aber eine Erziehung zum Rhythmus nur mit Hilfe der Musik möglich ist, wird man mindestens dann, wenn diese erst einsetzt, keinen Anstoß mehr an meinem Vorschlag nehmen, die Musik auch im Schauspiel zur Einstudierung und Gestaltung von Chorszenen zu verwenden. Ich betone dabei noch ausdrücklich, daß es sich hier nicht darum handelt, den sog. Gedanken irgendeines Musikstückes im Stile eines Solotanzes zu versinnbildlichen, sondern es ist lediglich eine Offenbarung, eine Formwerdung des Rhythmus, der eine solche Szene beherrschen soll, beabsichtigt.

Digitized by Google

Daß hier die Mitarbeit eines möglichst in der Schule von Jaques-Dalcroze gebildeten oder seiner Lehre doch nahestehenden und mit ihr vertrauten Musikers nötig ist, habe ich bereits angedeutet. Es dürfte wohl ganz selten sein, daß sich in der Person eines Spielleiters zwei Begabungen und vor allem zwei Wissensgebiete vereinigen. Ist doch schon die Bühne glücklich zu schätzen, deren Spielleiter ein freier Blick über die Grenzen seines Bereichs möglich ist, und der erkennt, wie sehr das Theater darauf angewiesen ist, sich alle Künste gleich nutzbar und die Bewegungen und Entwicklung jeder einzelnen bis zu einem gewissen Grade wenigstens mitzumachen und zu ververwerten. Erst dann, wenn diese Erkenntnis sich allgemein Bahn gebrochen haben wird, wird das Theater gelernt haben, gleichen Schritt zu halten mit der allgemeinen Entwicklung der Künste.

Aus Karlsruher Tagen.

Von Wilhelm Schlang, Freiburg i. Br.

Wer um die Wende des vorigen Jahrhunderts in Badens Landeshauptstadt dem Wirken der Bühne nahestand, hat nicht nur Augenblickseindrücke und angenehme Erinnerungen, sondern einen bleibenden Gewinn fürs ganze Leben davongetragen. Und hatte er damals, in rückschauender Betrachtung des Nachlebenden auf die Devrientsche Blütezeit derselben Kunststätte, eine hohe Auffassung von Wesen und Bestimmung des Theaters in sich groß gezogen, so wurden ihm in dem feinen Hinüberklingen des Einst zum Jetzt Zusammenhänge lebendig, deren Vorhandensein, wenn auch für die große Masse nicht sicht- und fühlbar, den Reiz der Beschäftigung mit Bühnendingen noch erhöhte.

Eben damals war Eugen Kilian zu bedeutsamer Mitwirkung am Theaterleben der „Residenz“ berufen und es kann ihm nicht hoch genug angerechnet werden, daß er fast ebensolange, als Albert Bürklin die Karlsruher Bühne leitete, dem Streben dieses hoch- und feingesinnten vornehmen Mannes auf Behauptung des Theaters als einer bildungfördernden wahrhaften Kultstätte den tätigsten Beistand leistete, ohne je mit

dem eigenen Ich vor das Werk zu stehen. Denn dies war eben bei Eugen Kilian schon damals das Bestimmende: daß er die ganze Persönlichkeit, Kopf und Herz, Verstand und Einbildungskraft an die jeweilige Aufgabe setzte, ohne doch etwas um eines persönlichen Erfolgs willen zu tun.

Wie komme ich dem Innersten des Kunstwerkes am nächsten? Wie mache ich das Ewige der Idee im Zufälligen erkennbar, das Zufällige dem Gesamteindruck dienstbar? Wie rette ich, in den Bedrohungen des Schönen durch das Wirkliche der Bretterwelt, dem Darzustellenden seinen ganzen dichterischen Reichtum, seine Kraftfülle und geistige Bedeutsamkeit?

Das waren wohl und bleiben die Grundfragen, von denen Eugen Kilian ausgeht. Wer im Theater nicht flüchtig unterhalten, nicht von äußerem Schein und lärmender Bewegung betrogen sein will, konnte fast immer die Wirkung der Kunst, wie Kilian sie auf die (ach, nur zu oft mißbrauchten) Bretter stellte, an sich selber erproben. Schwebte nicht oft eine eigentümliche Weihe über diesen Aufführungen, und ist Weihe nicht ein tausendmal Edleres als Aufsehenmachen?

Welcher Gattung dramatischer Kunstwerke sich Kilian zuwandte: maßgebend für die Beschäftigung mit dem Gegenstande war immer jener Grundsatz, daß das Theater nur dann seinen Zweck ganz erfülle, wenn es mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln die höhere Welt der Kunst auferbaue. In Goethes „Götz“ und „Faust“, denen er ein gut' Stück Lebensarbeit gewidmet, in Shakespeares Dramen, mußte Kilians dramaturgisches Glaubensbekenntnis besonders tief Wurzeln schlagen. Es war aber auch nicht literargeschichtliche Liebhaberei, sondern entsprach dem Bedürfnis, durch die Dichtung zum Herzen des Kunstfreunds vorzudringen, wenn Kilian abseits stehenden oder zu Unrecht vergessenen Schöpfungen dichterischen Geistes die Sorgsamkeit einer innig nachfühlenden, auf Erkenntnisbereicherung zielenden Natur widmete. Es soll dem treuen Mitarbeiter der Karlsruher Theaterzeit von 1891 bis 1905 unvergessen sein, daß er vor fünfzehn Jahren Kleists „Familie Schroffenstein“ in eigener Bearbeitung erstmals und in einer Form zur Aufführung brachte, die den eigentümlich packenden Inhalt

dieses Dramas groß und lebendig zutage treten ließ. Ihm verdanken wir auch die Wiedererweckung von Bauernfelds „Fortunat“ (1902), einer der lebensvollsten und liebenswürdigsten, seelisch ansprechendsten Dichtungen des österreichischen Dramatikers. Und in dem bestimmenden Anteil Kilians an der Wiedergewinnung von Raimunds „Gefesselter Phantasie“ für die Bühne (Karlsruher Aufführung von 1898 in Mottls musikalischer Bearbeitung) äußert sich ebenfalls die grundlegende Absicht des Bühnenmannes, dem diese Zeilen gelten: Erschließung der wahren Gefühlsinhalte des Lebens durch Bühne und darstellende Kunst.

Es war ein eigener, unvergeßlicher Genuß, die Tätigkeiten eines Eugen Kilian und eines Felix Mottl geist- und zielverwandt neben einander hergehn zu sehn! Ihre Übereinstimmung entsprang der gemeinsamen Liebe zur Kunst, der Achtung vor dem ewig Schöpferischen in Wort und Weise. Fast scheint es, als ob solche Achtung aus der Welt verschwinden wollte, da man es ungestraft wagen darf, die Erscheinung eines unserer Größten und Verehrungswürdigsten — Franz Schuberts! — im Hohlspiegel der Operette den Gebildeten zu zeigen. Unser deutsches Volk, wenn es sich auch in Theaterdingen „neu orientieren“ will (um dies lästige Fremdwort anzuwenden), braucht auf diesem, mit Bildungsfragen so eng zusammenhängenden Gebiete vor allem Männer von Verantwortungsgefühl vor dem schaffenden Genius. Ihrer einer, wie Werk und Schrift beurkunden, ist Eugen Kilian.

Kilians Tätigkeit am Karlsruher Hoftheater.

Von Rudolf Karl Goldschmit, Heidelberg.

Nach der kurzen, etwas merkwürdig-abenteuerlichen Intendanz des Dr. Georg Köberle war im Jahre 1873 der Schweriner Intendant und Lustspieldichter Gustav v. Putlitz zum Leiter der badischen Hofbühne bestellt worden. Wie jetzt sein Sohn in Stuttgart, so hatte schon der Vater Putlitz als Bühnenleiter eine glückliche Hand, und er hat den rasch verfahrenen Thespis-Karren in Karlsruhe wieder in geordneten Gang gebracht. Den-

Digitized by Google

noch wies der Spielplan unter ihm manche Lücken auf. Molière, Hebbel, Ludwig, Anzengruber waren sehr in den Hintergrund getreten. Als nun 1889 Albert Bürklin zum Nachfolger Putlitz' ernannt wurde, gab es also für einen rührigen Intendanten immer noch etwas zu tun. Shakespeares Königsdramen, Grillparzer und Kleist wurden in größerem Umfange berücksichtigt. Zur Seite stand Bürklin Hancke, der damalige Oberregisseur, ein äußerst routinierter Bühnenfachmann. Um nun ein gleichsam literarisches Gegengewicht gegen den reinen Praktiker Hancke zu finden, um dessen Arbeit zu ergänzen und in allen literarischen Dingen einen Berater und Helfer zu haben, holte sich Bürklin am 1. Januar 1891 den damaligen Lehramtspraktikanten am Karlsruher humanistischen Gymnasium Dr. phil. Eugen Kilian, der gerade im 29. Lebensjahre stand. Ein Kollege Kilians am Karlsruher Gymnasium, jetzt Professor der Mathematik in einer Universitätsstadt, erzählte mir erst vor einigen Wochen, der junge Kilian sei von seinen Kollegen immer als so ein „Außenseiter" betrachtet worden und als er zum Theater gegangen sei, hätte das Lehrerkollegium mit Einstimmigkeit erklärt: „Das ist das einzig Richtige für den", wobei man die Abneigung des guten Karlsruhers gegen die „Theaterleute" kennen muß, um den Ausspruch zu würdigen, der damals eigentlich nichts anderes bedeutete als: Der Mann ist für uns verloren. Nun für die Schule war freilich Kilian verloren. Denn schon im folgenden Jahre (1892) wurde Kilian vertraglich der badischen Hofbühne als dramaturgischer Sekretär verpflichtet. Er hatte da zunächst die angebotenen Manuskripte zu sichten und zu prüfen, wofür es bis dahin in Karlsruhe keine eigene Kraft gegeben hatte. Gleichzeitig sollte er so eine Art geistiger Vermittler zwischen Bühne und Autor, Bühne und Publikum und Autor und Publikum sein, wobei eine noch heute von der Bühne viel zu wenig geübte Tätigkeit, in den Tageszeitungen einführende Aufsätze zu den wichtigen Aufführungen zu veröffentlichen, mit eingeschlossen war.

Zur eigentlichen Spielleitung berufen wurde Kilian erst in der Spielzeit 1894/95. Als einziges Stück studierte er Shakespeares „Wie es Euch gefällt" ein. In den folgenden

Jahren steigerte sich die Zahl der von ihm einstudierten Werke. In der ganzen Zeit seiner Tätigkeit als Spielleiter von 1894 bis 1904 hat Kilian insgesamt 78 Werke einstudiert, wovon 32 auf die ältere Literatur (einschl. Hebbel und Ludwig), 46 auf das zeitgenössische Schaffen entfallen. An der Spitze steht Shakespeare mit 7 Werken und zwar: „Wie es Euch gefällt" (1894/95), „Der Widerspenstigen Zähmung" (1897/98), „Antonius und Kleopatra" (97/98), „Der Sturm (98/99), „Was Ihr wollt" (00/01, „Maß für Maß" (03/04) und „Das Wintermärchen" (03/04). Ibsen verhalf er mit 5 Werken zur Aufführung: „Der Volksfeind" (96/97), „John Gabriel Borkmann" (97/98), „Nora" (99/00), „Rosmersholm" (00/01), „Die Frau vom Meere" (01/02); Grillparzer und Molière kamen mit je 4 Werken zu Worte, jener mit „Esther" und „Des Meeres und der Liebe Wellen" (98/99), der „Jüdin von Toledo" (00/01) und der „Ahnfrau" (03/04), dieser mit der „Schule der Ehemänner" und der „Schule der Frauen" (00/01), sowie mit „George Dandin" und dem „Arzt wider Willen" (03/04). Von Schiller wurde „Kabale und Liebe" (96/97) und „Don Karlos" (02/03), von Goethe der „Götz" (99/00) und „Egmont" (03/04), von Kleist die „Familie Schroffenstein" und das „Käthchen von Heilbronn" (02/03) herausgebracht. Von den modernen Dramatikern und Bühnenschriftstellern hat Kilian von Hauptmann den „Fuhrmann Henschel" (98/99), den „Biberpelz" (99/00) und den „Armen Heinrich" (02/03), von Sudermann „Morituri" (96/97), „Die Schmetterlingsschlacht" (98/99) und „Es lebe das Leben" (01/02) einstudiert.

Kilian hat leichte Unterhaltungsware wie die gute moderne Literatur auf den Spielplan gebracht, als Dramaturg demnach durchaus nicht einseitig gewirkt. Ich zähle außer den genannten Klassikern und Modernen 1895/96: Greif (Francesca da Rimini) und Kruse (Standhafte Liebe), der noch einmal 1897/98 mit seiner „Gräfin" unter Kilian herauskam. Blumenthals „Abu Seid", Fuldas „Sohn des Kalifen" und Lindaus Schauspiel „Der Abend" sind mit Schönthans „Goldener Eva" die Arbeiten im Spieljahr 96/97. Dann hören wir im folgenden Jahre: „Die relegierten Studenten" des seligen Benedix, „Die Jugendfreunde"

Digitized by Google

von Fulda, „Die gefesselte Phantasie“ von Raimund, „Liebelei“ von Schnitzler und „Bartel Turaser“ von Langmann, 1898/99: „Meerleuchten“ von Ganghofer, „Am Ende“ von der Ebner-Eschenbach, „Mein neuer Hut“ von Bernstein, „Die törichte Liebe“ von Wolter-Gjellerup, 1899/00: „Unter blonden Bestien“, „Hans“ und „Liebesträume“ von Dreyer, „Cyprienne“ von Sardou, „Der Herr im Hause“ von Lindau, „Graf Königsmark“ und „Ehrenschulden“ von Heyse, „Die Zeche“ von Fulda und „Die Grille“ von der Birch-Pfeiffer. 1900/01 folgte „Lysanders Mädchen“ von J. V. Widmann und „Der geschwätzige Barbier“ von Holberg, 1901/02: „Die goldene Brücke“ von Skowronnek, „Kinderkrankheiten“ von Wolters, „Don Juan“ und „Faust“ von Grabbe, „Fortunat“ von Bauernfeld, 1902/03: „Don Gil“ von Tirso da Molina (bearbeitet von Adler), „Der Meister von Palmyra“ von Wilbrandt, „Monna Vanna“ und „Der Eindringling“ von Maeterlink, „Ein Fallisement“ von Björnson, „Die letzten Masken“ von Schnitzler und „Der Dieb“ von Mirbeau. Im letzten Jahre seiner Tätigkeit führte Kilian von bisher noch nicht Genannten auf: „Die Diplomatin“ von Pferhofer, „Der Verschwender“ von Raimund und aus dem Zyklus „Zu spät“ von delle Grazie den Einakter „Sphinx“. Fünf Uraufführungen leitete Kilian: „Michelangelo“ von Otto von der Pfordten (1897/98), „Der gute Ton“ von Sühring Bardey (99/00), „Ein Sonnenstrahl“ von Wach (01/02), „Die schiefmäulige Almuth“ von Friedrich Bartels (03/04) und „Tessa“ von Wilhelm Weigand (03/04).

Das ist eine Übersicht über 78 Bühnenwerke. Aber schon diese trockene Zusammenstellung muß Kilian vor dem Rufe bewahren, als ob er nur die klassische Literatur gepflegt habe. Man hat ihn einen bedächtigen Philologen genannt, und ich selbst habe noch 1914 in der Schaubühne, als ich seine Praxis der modernen Dramaturgie anzeigte, vom Philologen Kilian gesprochen. Aber es wäre nicht so unfruchtbar, einmal die Beziehungen zwischen Philologie und Theater aufzudecken, jene Beziehungen, die heute leider noch nicht bestehen. Der Boden der deutschen Theatergeschichte liegt für die Wissenschaft noch brach und die einzigen Werke, die methodisch der Wissenschaft neue Winke gaben, sind

Digitized by Google

Max Hermanns Forschungen zum Theater des Mittelalters und Bruno Voelckers Chodowiecki-Hamlet-Monographie. Alle anderen Werke mußten unvollkommen bleiben, weil die Verfasser sich meist auf die überlieferte Arbeitsweise beschränkten, der fast durchweg etwas Laienhaft-Dilettantisches anhaftete. Auch das mußte hier gesagt werden, weil wir nur unter diesen Voraussetzungen die dramaturgische Tätigkeit Kilians nach Gebühr würdigen können. Er hat mit einem ungeheuren Fleiße die früheren Bühnenbearbeitungen all der Werke, die er in Karlsruhe einstudiert hatte, untersucht und in den einleitenden monographischen Darstellungen zu seinen eigenen Bearbeitungen, die meist bei Reclam, zum Teil auch bei Hendel erschienen, der wissenschaftlichen Dramaturgie wertvolle Vorarbeit geleistet. Seine „Dramaturgie" des Wallenstein ist in seiner Art vollendet und ich gebe Siegfried Jacobsohn recht, wenn er sie jedem Regisseur, der den Wallenstein einstudiert, in die Hand wünscht. In seiner Schrift „Mein Austritt aus dem Verbande des Karlsruher Hoftheaters" hat Kilian über seine Tätigkeit an der badischen Hofbühne kurz berichtet. Zusammen mit seinen übrigen bei Georg Müller erschienenen dramaturgischen Schriften bildet sie eine bedeutsame Quelle zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters. Wenn einmal erst das vor Jahren angekündigte Werk, worin er im einzelnen über sein Schaffen als Dramaturg und Spielleiter berichten will, im Druck vorliegt, dann ist es Zeit, ein endgültiges Urteil auch über seine Tätigkeit als Spielleiter im einzelnen zu schreiben. Aber schon jetzt darf man feststellen, daß Kilian in dem Jahrzehnt, in dem er der Karlsruher Hofbühne angehörte, dem Theater Bürklins *sein* Gepräge aufgedrückt hat, das im wesentlichen literarisch orientiert, dieser Bühne innerhalb der übrigen deutschen Theater eine Sonderstellung verschaffte als einer Bühne, an der die klassische Dichtung die vornehmste und hingebendste Pflege fand, die moderne Literatur aber daneben in vielen charakteristischen und hervorragenden Werken zur Darstellung kam.

Digitized by Google

München als Theaterstadt und Eugen Kilian.
Von Rudolf Weinmann. (Im Feld.)

Über München als Theaterstadt waltet ein eigentümliches Schicksal. Dinge, die anderswo zu Ereignissen gestempelt werden, begegnen hier kühler Zurückhaltung, bedeutungsvolle Neueinstudierungen und Uraufführungen geraten in Vergessenheit, hervorragenden darstellerischen Leistungen bleibt der gebührende Grad von Anerkennung versagt. Es sei hier nicht weitläufig nach der Ursache dieser auffallenden Erscheinung gefahndet. Aber das drängt sich einem jedenfalls auf: ein Mangel an Begeisterungsfähigkeit und Interesse und eine Art Antilokalpatriotismus ist hier am Werk, im Publikum bereit liegend, von der Kritik aufgenommen und genährt und dadurch in verstärktem Maße auf das Publikum wieder zurückwirkend. Nichts ist falscher, als die so oft wiederholte Phrase vom Lokalpatriotismus der Münchner. Insbesondere die heimische Schauspielkritik ist seit den Tagen Max Bernsteins, Edgar Steigers und Gumppenbergs eine strenge Zuchtmeisterin gewesen, die für gern und begeistert gespendetes Lob nur selten Raum hatte, nur die Allgemeine Zeitung bildete bis zu einem gewissen Grade eine Ausnahme. Noch mehr aber fällt auf und wirkt abkühlend nach innen und außen, daß die auswärtige und da wieder speziell die Berliner Presse (Tageblatt!) und die Berliner Theaterzeitschriften (Schaubühne!) seit Jahr und Tag von Korrespondenten bedient werden, die sich in der Unscheinbarmachung, Verkleinerung, ja Ironisierung des Münchener Theaterlebens geradezu überbieten!

Umgekehrt weiß Berlin selbst und wissen auch andere Städte ihre Leistungen in hellstes Licht zu rücken, so daß auf München ein doppelter Schatten fällt, der alles zu verdunkeln und zu verhüllen geeignet ist.

Ein Beispiel aus der Vergangenheit: wer denkt noch daran, wer findet irgendwo erwähnt, daß das Münchner Hofschauspiel die erste, vom (hier lebenden) Dichter als „authentisch" anerkannte „Pflegestätte Ibsens war? Die Welt weiß und liest nur immer wieder vom Berliner Ibsentheater Brahms.

Oder: fand und findet man je neben den Namen eines Mat-

kowsky, Kainz, Baumeister, Mitterwurzer den Namen Karl Häußers, der ein genialer gottbegnadeter Komödiant ohnegleichen, die menschgewordene Schauspielkunst selbst war?

Neuerdings blieb es einem überragenden Könner, einem Künstler von hinreißendem Schwung und entschiedener Größe, dank seiner Beredsamkeit und seinen blühenden Mitteln imstande, dramatische Höhenmomente voll auszuschöpfen, blieb es Lützenkirchen verwehrt, den Ehrenplatz zu erklimmen, der seiner in Berlin oder Wien unzweifelhaft gewartet hätte.

Selbst eine Großtat wie die Schöpfung des Prinzregententheaters durch Ernst von Possart stieß auf Nörgelsucht, während allein der herrliche Bau, ein einzig dastehendes Musterwerk Littmanns, berufen schien, uneingeschränkten Enthusiasmus zu erwecken. Man lese nach, was der „Urmünchner" Ruederer an Hohn und Spott für die Begründer dieses wahrhaft festlichen Hauses übrig hatte. Nur der Mozartrenaissance im Residenztheater — ein weiteres Unsterbliches im Wirken Possarts — war es vergönnt, wenigstens als Selbstverständlichkeit hingenommen zu werden. Gewiß zu wenig, wenn man bedenkt, daß heute noch, nach über 20 Jahren, keine unserer weltberühmten Opern, weder Wien, noch Berlin, noch Dresden, Ähnliches aufzuweisen haben; ja, daß Mozart bis vor ganz kurzer Zeit noch allenthalben brach lag und in veraltetem konventionellen Gewande ein kärgliches Dasein fristete.

So war es, so ist es und so scheint es, leider, bleiben zu sollen.

Die Geschichte des Münchner Künstlertheaters und der (verbesserten) Shakespearebühne beweist es aufs neue.

Die bereits in der Luft liegenden, vereinzelt zutage getretenen Tendenzen zu einer großzügigen Vereinfachung des Bühnenbildes, zum symbolkräftigen Ausschnitt, zum — pars pro toto — charakteristischen Teil an Stelle des mit Flitter und Kleinkram überladenen Ganzen fanden mit der Schaffung des Künstlertheaters ihren stärksten, letzten, vielleicht zu extremen Ausdruck. Was andere, wie Hagemann, die Dumont, Reinhardt gelegentlich versucht hatten, gelangte hier zu reinster Auswirkung.

Ein besonderer Glücksfall war es nun, daß die Berufung

Digitized by Google

Eugen Kilians ans Münchner Hoftheater just mit dem Hervortreten dieser szenischen Reform zusammenfiel. War Georg Fuchs — auch ein Name viel zu wenig genannt! — der ideelle Urheber, Littmann, unser größter deutscher Theater-Architekt und Neuschöpfer des Amphitheaters der Erbauer, waren Münchner Meister wie Erler und Diez die Bühnenbildner des Künstlertheaters, so fand sich zu diesen Berufenen in Kilian der kongeniale Dramaturg und Regisseur der neuen Szene.

Im September 1912, nachdem er vier Jahre schon an der Münchener Hofbühne gewirkt hatte, schrieb in der Allgemeinen Zeitung ein Sachverständiger, der sich mit Alethophilos unterzeichnete: „Ich stehe nicht an, als Speidels glücklichsten Griff für unser Schauspiel die Berufung Dr. Kilians zu bezeichnen. Ohne Dr. Kilian hätte München all die schönen Shakespeares und Kleists und Hebbels nicht erlebt. Und Ausgangs der vorigen Saison hat Dr. Kilian Schillers „Kabale und Liebe" mit so viel Schwung und Liebe inszeniert, daß er, der verschrieene „Philologe" sogar Reinhardt gleichgestellt wurde; bekanntlich das größte Regielob unserer Tage!"

Er vor allem verpflanzte die Künstlertheateridee ins Münchener Hoftheater und schuf hier in Gemeinschaft mit dem — ich muß schon wieder loben — ganz hervorragenden Klein die sog. neue Shakespearebühne, eine Synthese der — verbesserten und vervollkommneten — Savitsschen Shakespearebühne mit dem Künstlertheaterprinzip.

Kilian hat die im besten Sinne des Wortes reformatorische Umgestaltung der Szene zum Siege geführt. Die entzückend durchstilisierte und apart-reizvolle Inszenierung von „Maß für Maß" bedeutete sofort einen künstlerischen Höhepunkt und — einen Kassenerfolg. Die „Ausgrabung" das „Experiment" wurde zur Sehenswürdigkeit und brachte es im Laufe weniger Jahre zu etwa 50 Aufführungen. Alfred von Mensi, einer der wenigen gerechten Beurteiler Kilians, schrieb darüber u. a.: „. . . . die Aufführung selbst, bei der man die Erfahrungen des Ausstellungstheaters ohne seine Extreme geschickt benutzt hatte, bedeutete den ersten großen Erfolg des neuen Regisseurs und Dramaturgen Dr. Eugen Kilian, der die Shakespeare-Komödie, wohl eine der

reifsten und genußreichsten ..... in Übersetzung Baudissins mit einigen schonungsvollen Eingriffen so glücklich herausbrachte, daß dieser Abend uns unvergeßlich bleiben wird: Es war eine erste schöne Tat in unserem Hofschauspiel seit langer, langer Zeit .... hoffentlich läßt man Dr. Kilian, unbeeinflußt von dem lieben, bekannten Münchner Kliquenwesen, ruhig weiter arbeiten."

Im Jahre 1912 erschien das Stück unter den für die Fremdensaison bestimmten Vorstellungen. Es wurde damals mit einziger Ausnahme Münchens an keiner deutschen Bühne gespielt. Hier wurde es zum festen Repertoirstück und stets mit gleichbleibendem Erfolg gegeben.

Und in seinen dramaturgischen Schriften hat Kilian ebenso überzeugend mit dem Worte wie auf der lebendigen Bühne durch die Tat dargetan, daß Stil und Zukunft nur von einer vereinfachten, symbolkräftig stilisierten Gestaltung der Szene kommen kann; daß wir schon aus rein technischen Gründen dem bunten Wechsel der Shakespeareschen Bühnenwelt nur mit einer Inszenierungsweise beikommen können, die ein ununterbrochenes Abrollen der Handlung — auf der durch einen Vorhang von einander getrennten Vorder- und Hinterbühne — gewährleistet.

Niemand kann gerechter, ja begeisterter von der künstlerischen Vervollkommung des naturalistischen Bühnenbildes durch Reinhardt sprechen, als dies Kilian in seinem letzten dramaturgischen Bande tut — niemandem folgen wir daher auch überzeugter, wenn er schließlich nach höchstem, freudigsten Lobe doch zu dem unvermeidlichen Resultat kommt: Der wahre Besitz Shakespeares erwartet uns auf anderem Felde.

Und Kilian darf uns wohl ein Führer sein. Es ist schön und gut, mit reinem, unabgelenkten Theaterinstinkt an die Werke selbst unserer Größten heranzugehen. Wer aber wie Kilian mit diesem Instinkt auch noch reichstes Wissen, gründlichste Kenntnisse, systematisches Denken, höchst entwickelten Geschmack verbindet, dem wollen wir uns doch noch lieber, noch unbesorgter anvertrauen.

Echte Theaterliebe, echtes Theatergefühl, echte Theaterkenntnis leuchten uns aus allen seinen vielen dramaturgischen Ar-

Digitized by Google

beiten entgegen, in denen ein selten praktischer Sinn zu uns spricht. Nirgends werden wir mit einer ästhetischen Phrase, mit Pietäts- und Kulturfloskeln abgespeist, stets ist es die Rücksicht auf die lebendige Bühnenwirkung, die ihn zu seinen Folgerungen führt. Und es zeigt sich, daß dabei Dichter, Bühne, Schauspieler und Publikum ganz von selbst und am besten zu ihrem Recht kommen.

Shakespeare ist heute mehr wie je Mode. Eine herrliche Mode! Aber von einem Manne ist kaum die Rede, der hochbedeutsame Bearbeitungen von „Der Widerspenstigen Zähmung", „Antonius und Kleopatra", „Heinrich V.", „Wie es Euch gefällt", „Sturm", „Maß für Maß", „Was Ihr wollt", „Wintermärchen", „Timon" herausgegeben, der in den acht Jahren seiner Münchener Tätigkeit Aufführungen von „Maß für Maß", „Hamlet", „Coriolan", „König Johann", „Julius Cäsar", „Der Widerspenstigen Zähmung", „Wintermärchen", „Viel Lärm um Nichts", auf der neuen Shakespeare-Bühne geschaffen, an denen niemand mehr vorübergehen kann; der in seinen dramaturgischen Werken Klassisches fast über das ganze Shakespeare-Theater niedergelegt hat.*

* Der Widerspenstigen Zähmung wurde unter „ungewöhnlichem starken Beifall" der Shakespeare-Bühne zugeführt, sowie „König Johann", wobei sich nach A. von Mensi diese Bühne selten so prächtig und nutzbar bewährt hat, wie an diesem Abend — „es war ein hoher Genuß". Über den von Kilian inszenierten Coriolan lautet ein Urteil in den M. N. N.: „Die Gründe, warum man dieser Dichtung so selten auf der Bühne begegnet, ist hauptsächlich in dem dramaturgischen Vorurteil zu suchen, als stellten sich der Aufführung allzugroße durch den Szenenwechsel bedingte technische Schwierigkeiten entgegen. Der naive Regisseur freilich, der dem Dichter pietätvoll zu folgen wähnt, wenn er jede Szenerie, die sich im Buche findet, gewissermaßen nachbaut, wird, selbst wenn er das Problem technisch lösen könnte, mehr den Ruhm eines Taschenspielers oder Zaubertheaterdirektors davontragen, als den eines die Dichtung in ihrem wahren Inhalt erfassenden mitschöpferischen Gehilfen. Darum ist die Aufführung, die man uns gestern unter Dr. Kilians Leitung bot, so hoch einzuschätzen .... Überall trat das Bestreben zutage, der Idee des Stückes zu sinngemäßem, sichtbaren Ausdruck zu verhelfen und die Elemente herauszuheben, aus denen diese Tragödie gemischt ist."

An der Aufführung von Antonius und Kleopatra mußte selbst die kühle Münchner Kritik zugeben, daß „neue, intime Reize gewonnen wurden, und daß man in „Julius Caesar" mit Freude die Gipfel des architektonisch vollendeten Dramas in schönem Feuer erglühen sah", was die Bewunderung des Publikums mit lautem Beifall ausdrückte. Unermüdlich bis zum plötzlichen Ausscheiden aus seinem Amt war Kilian für die Klärung und Vertiefung der Shakespeare-Probleme tätig; noch im ersten Kriegswinter konnte den Münchnern eine herrliche Neueinstudierung des Wintermärchens auf der Shakespearebühne ge-

Digitized by Google

Aber nicht nur Shakespeare ist die Parole unserer Tage: Auch Hebbel *, Kleist, Grabbe, Büchner. Nun Kilian hat in Schrift und Tat für diese Klassiker der heutigen Generation gewirkt und das Münchner Hofschauspiel brachte unter seiner Leitung als einzige deutsche Bühne im Jahre 1911 einen vollständigen Kleist-Zyklus.

Und wer gedenkt nicht bei Eugen Kilians Namen der großen Tat, die überall mit freudigem Dank begrüßt wurde: Grillparzers „Bruderzwist im Hause Habsburg" als erster auf eine reichsdeutsche Bühne gebracht zu haben! „Es war eine Premiere für ganz Deutschland," schrieb damals Alfred von Mensi, ... „deshalb hatte auch die Grillparzer-Gesellschaft eine Deputation entsandt. Also ein literarisches Ereignis, dessen Bedeutung das Publikum wie die Kritik etwas unterschätzt zu haben scheint . . . es verdient vor allem hohe Anerkennung, daß Dr. Kilian schon so rasch nach seiner ersten großen Tat, der Erstaufführung von ‚Maß für Maß', diese neue große Aufgabe gelöst hat." Wer erinnert sich nicht seines wertvollen literarischen Versuches, Goethes „natürliche Tochter" dem Spielplan einzufügen, die unter seiner stimmungserschöpfenden, eindrucksvollen Regie einen

---

boten werden. Alfred von Mensi knüpfte daran eine Bemerkung, die auf den unfruchtbaren Boden hinweist, den Kilians jahrelange Arbeit urbarmachen zu suchte. Er schrieb: „Eine solch solide, mit literarischem Verständnis eingerichtete Aufführung, wie sie Dr. Kilian uns da vor Augen stellt, findet natürlich lange nicht den Anklang wie die in jenem August 1910, als Reinhardt bei den Festspielen des Berliner Deutschen Theaters in unserem Künstlertheater auf der Theresienhöhe diese Blüte Shakespeare'scher Poesie nach eigenen Heften vorführte. Das ist das Schicksal der gediegenen Leistung und der Wert der Reklame. Die letzte Aufführung wurde dem Werk viel gerechter als jene pompöse vor vier Jahren. Hoffentlich fährt man in der langsamen, aber sicheren Neueinstudierung Shakespeare'scher Stücke . . . . unerschüttert fort . . . . ." Leider erfüllte sich diese Hoffnung nicht: Noch bevor das erste Kriegsjahr zu Ende ging, beschloß Eugen Kilian seine Münchener Shakespeare-Inszenierungen mit dem Lustspiel: „Viel Lärmen um Nichts."

* An Hebbels 100. Geburtstag fand durch Dr. Kilian die neue Einstudierung seiner Agnes Bernauer statt, die seit 6 Jahrzehnten nicht mehr gespielt worden war und einen außerordentlichen Erfolg bedeutete.

(Vergl. Emil Sulger-Gebing's Abhandlung: „Die Uraufführung der Agnes Bernauer am M. Hoftheater." Euphorion 1913.)

Nach einer Münchner Kritik (M. Post) „verdiente Dr. Kilian hohe Anerkennung für die liebevolle Ausarbeitung eines Werkes, das durch sein Ingenium ein verjüngtes Antlitz bekam". Drei Jahre vorher war Hebbel's „Genoveva" „zum Dank aller Hebbel-Freunde" von Kilian neu eingerichtet in Szene gegangen.

Digitized by Google

überraschenden Erfolg hatte! Und nicht zu vergessen die „Faust“-Aufführung des Jahres 1914, „seine hervorragendste Regietat!“

Hält man damit zusammen, daß Eulenberg, Hauptmann, Strindberg, Robert Heßen, Stefan Zweig, Wedekind, Lilienfein, Bahr, Halbe, Thoma, Sternheim, Sigurjonsson, Didring, Paul Ernst, Schönherr, J. Wassermann, Keyserling, Bab, Tschechow, Ruederer u. a. im Münchner Hoftheater unter und durch Kilian zu Worte kamen, daß Vorstellungen, wie „Erde“, „Brand der Leidenschaften“, „Wetterleuchten“, „Fahnenweihe“, „Das Haus am Meer“, „Das vierte Gebot“, „Belinde“, „Zeitwende“, „Vor Sonnenuntergang“, „Der schwarze Kavalier“, „Peter Hawel“ und andere zu den wertvollsten Theaterabenden der letzten zehn Jahre gehörten; daß „Dantons Tod“ und „Wozzeck“ von so glücklichem Gelingen begleitet waren, der literarischen Gesellschaft in Dresden den Wunsch einzugeben, den Bühnenleiter und das vollständige Ensemble des Münchener Residenztheaters zu einem Gastspiel nach Dresden zu veranlassen — so rundet sich das Bild dieses Mannes zum Typus des wahrhaft modernen und zeitgemäßen Regisseurs.

Und trotz allem und allem mußte München, mußten Münchens Künstler und mit ihnen Kilian in der Ecke stehen, während beispielsweise Dresden als „vorbildlich modernes“ Hoftheater nach allen Windrichtungen hin ausposaunt wurde.

Worin aber bestand etwa der Strindberg- und Wedekind-Kultus des Dresdener Hofschauspiels? Die Statistik tut es kund: Jahre hindurch in der Aufführung von zwei Stücken dieser Dichter — des Einakters „Kammersänger“ und des Kammerspieles „Wetterleuchten“. Und die Statistik tut ferner kund, daß Dresden weitaus weniger Shakespeare gegeben hat und gibt, wie München — Lustspiele so viel wie gar nicht!

Der Bühnenreform vollends hat es lediglich mit einer dem Künstlertheater schlecht nachempfundenen und halbmißglückten (weil technisch ungemein schwerfälligen) „Hamlet“-Inszenierung Rechnung getragen. Später folgte als weiterer schüchterner Versuch „Richard III.“ (und „Don Juan“) auf einer Art — leider nur einer Art — Shakespeare-Bühne, ohne daß die geistige Urheberschaft Münchens je genannt wurde und ohne daß man

sich die Vorzüge der Münchner Inszenierungsweise zu eigen machte. Auf der Hinterbühne erschienen in „Richard III.“ statt luftiger leichter Prospekte umständliche plastische Panoramaaufbauten, deren Herrichtung die Dialoge der Vorderbühne dröhnend begleitete und störte und die zum Teil so viel Zeit erforderten, daß Szenen der Vorderbühne nur aus diesem Grunde verlängert, ja überhaupt gesprochen werden mußten! Das ungeschickt angewandte Prinzip der Vereinfachung schlug so ins Gegenteil um.

Es fehlte der das Prinzip beherrschende Dramaturg. —

Im übrigen arbeitet man in Dresden und anderwärts rüstig weiter mit Maschinen und Prospekten — das neue Dresdner Schauspielhaus ist ein, in seiner Art vollendetes, Musterbeispiel dafür —, der mehr oder minder unpersönliche Theatermaler behält das Wort, und was in München schon lebendige Gegenwart war, droht neuerdings ungewisse Zukunft zu werden.

In Berlin spielt man immer wieder die Drehbühne aus gegen die konsequente Vereinfachung der Szene im Münchner Sinne. Ein Satyrspiel: denn man vergißt, oder weiß es wohl nicht einmal, daß man damit das München von heute mit dem — München von vor mehr als zwei Jahrzehnten schlagen will! Damals erfand Lautenschläger am und für das Münchner Hoftheater die Drehbühne und Possart stellte sie mit höchstem vorbildlichen Gelingen in den Dienst Mozarts.

Drehbühne, Shakespearebühne, Künstlertheater — welche Stadt hat auch nur annähernd Ähnliches aufzuweisen?

Hier waren Leistungen von epochalem Wert gegeben, an Stärke der Idee und Konsequenz der Durchführung alles Zeitgenössische überragend.

Und was war der kritische Lohn?

Berlin erst erteilte der Drehbühne, nicht zuletzt aus Opposition (!) gegen ihre Geburtsstadt München, die Sanktion. Das Künstlertheater aber stieß auf absichtliches oder doch fahrlässiges Mißverstehen seiner Grundidee und mußte sich Fehler ankreiden lassen, die mit dem Prinzip, dem Sein der Sache nichts zu tun hatten — darüber hat sich Wilhelm von Scholz sehr plastisch und klar geäußert (Dialog zwischen Theaterdirektor und Dichter) — und

Digitized by Google

die neue Shakespearebühne blieb ohne die nötige Resonanz und verlor dadurch an nach außen wirkender und werbender Kraft.

Die Gegenreaktion konnte nicht ausbleiben: Die Münchner selbst wurden gleichgültig, skeptisch gegen die neue Szenenform, wenn nicht gar ablehnend. Ein unleugbarer Erfolg war jedenfalls abgeschwächt, seine Ausbreitung unterbunden, die fruchtbare Idee lahmgelegt, eine schöne, große Tat verkleinert.

Ein Ereignis fiel wieder einmal in die Versenkung, weil ihm Schirm und Stütze, Liebe und Widerhall fehlte.

Hat sich je eine Stimme aus München erhoben, um an sicht- und hörbarer Stelle gegen seine Verkenner und Verkleinerer zu zeugen? Und ist es da ein Wunder, wenn München schließlich an seinen eigenen Schöpfungen, an seinen Dingen und Männern irre wird, sie für nichts achtet und eines Tages preisgibt? Hat man ihm doch jegliches Bewußtsein ihres Wertes, ihrer Bedeutung als Zierde und Ruhm der Stadt systematisch ausgetrieben.

So mag sich Kilian trösten, daß er mit und durch München daneben stehen mußte, wenn anderen Lorbeerkränze gewunden wurden. Und er mag sich sagen, daß die mißleitete Stadt selbst nicht wußte, was sie tat und was sie verlor, als sie ihn verriet. Aber das ist ein Kapitel für sich . . .

Zum Glück gibt es ein großes Reparatorium: das ist die Zeit.

Sie wird München und sie wird Kilians Wirken in München und sie wird dem von München aufgegebenen Kilian zum verdienten Ruhme verhelfen.

Sie wird ihn uns aufs neue an anderer Stätte als führenden Mann in Dingen der Bühne zurückgeben!

Digitized by Google

III. Kilian als Schriftsteller und Dramaturg.

Eugen Kilian als Schriftsteller.

Von Alfred Freih. v. Mensi, München.

In seiner Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie verlangt Lessing vom Schauspieler, daß er „überall mit dem Dichter denken“ solle; „er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken“. In ziemlich deutlichem Gegensatz dazu steht der sogenannte denkende Schauspieler in unserer Theaterpraxis in minder hohem Ansehen als der sogenannte geniale mit seinen „schätzbaren Gaben der Natur“, von denen Lessing meint, sie seien „zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend!“ Gewiß hat es zu allen Zeiten wenig oder gar nicht gebildete Schauspieler gegeben, die, unbeschwert vom Denken, doch einen großen Erfolg hatten — dank einem mitfortreißenden Temperament, blendenden äußeren Mitteln und einer gewissen nachtwandlerischen Sicherheit in der Verwendung dieser Mittel; aber ihr Stern leuchtete meist nicht lange und ging manchmal trüb und traurig unter.

Wenn nun aber auch unsere Theaterpraktiker nichts wissen wollen von einem Schauspieler, der viel oder zu viel denkt, vom Regisseur werden sie dieses Sacrifizio dell' intelletto doch wohl nicht verlangen wollen, von ihm, der ein Führer seiner Schauspieler sein soll. Hieße das nicht den Lahmen einen Blinden zum Führer geben? Dieses Bild fiel mir immer ein, wenn man Dr. Eugen Kilian mitunter den Vorwurf machte, er sei ein zu gelehrter, ein akademischer Regisseur. In den Augen unserer Durchschnittsschauspieler hat Kilian das Verbrechen begangen, über seine Kunst zu schreiben — Bücher zu schreiben, die ver-

Digitized by Google

mutlich und leider von denen am wenigsten gelesen werden, denen sie am meisten nützen könnten, und auf die sie in erster Linie berechnet sind: die Leute vom Bau. Ich muß nun gestehen, gerade an den Schriften Kilians habe ich, selbst da, wo ich nicht mit ihm gehen konnte, die reinste Freude genossen, und gerade ihnen möchte ich die weiteste Verbreitung in der Theaterwelt wünschen; aber auch im Publikum, das vielfach auch heute noch mit einer erschreckenden Unkenntnis vor vielem steht, was mit dem Theater und seinen Vorbedingungen zusammenhängt.

Alle die Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte, die Eugen Kilian besonders in den Jahren 1905 und 1914 unter dem Titel „Dramaturgische Blätter" (bei Georg Müller, München und Leipzig) in 2 Bänden hat erscheinen lassen, hängen mit seiner eigenen Theaterpraxis zusammen, sind aus ihr hervorgegangen und haben sie all die Jahre her begleitet. Es sind lauter Dinge und Pläne, die ihm auf den Nägeln brannten; und eben weil sie aus einem frei und freudig schaffenden heißen Künstlerherzen heraus geboren sind, muten sie uns so lebendig, so „aktuell" an. Freilich auch, weil sie sehr gut geschrieben sind; denn Eugen Kilian ist ein äußerst gewandter, klarer und um den besten Ausdruck nie verlegener Schriftsteller von einer umfassenden Geistesbildung, die nur jener ihm zum Vorwurf machen kann, der unser deutsches Theater um Jahrhunderte, in die Zeit des wandernden Komödiantentums, zurückschrauben möchte. In diesen beiden Bänden ist nichts unbedeutend, keine leere Stelle, und selbst da, wo Kilian einigem Widerspruche begegnen mag, fühlt man sich durch Überzeugungstreue und durch den Reiz einer vornehmen Darstellung erwärmt. Shakespeare, Schiller, Goethe, Kleist, Hebbel und der Inszenierung ihrer Werke gelten Kilians Studien, die zum Teil in Karlsruhe, zum Teil in München entstanden sind. Aber selbst da, wo Kilian auf einem anscheinend verlorenen Posten steht, bei der Rettung von Bauernfelds Fortunat, habe ich ihn bei dessen Inszenierung am Karlsruher Hoftheater einen Sieg feiern sehen und das betreffende Kapitel in seinen dramaturgischen Blättern mit neuem Vergnügen gelesen. Aber auch rein geschichtlich bleiben diese Aufsätze von Wert, so wenn

Digitized by Google

Kilian Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung, Josef Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters, Heinrich Laube und Eduard Devrient, Georg von Meiningen und dessen Bühnenreform behandelt, und in seinen Karlsruher Erinnerungen Felix Mottl, Rudolf Lange und Otto Devrient verständnisvolle Gedenkblätter widmet.

Eugen Kilian hat aber noch zwei kleinere Bücher geschrieben, an denen kein Theaterleiter und Regisseur achtlos vorübergehen kann. Sie gelten den beiden größten Dramen unserer Dichterfürsten: Goethes „Faust" und Schillers „Wallenstein" auf der Bühne, und sind in den beiden aufeinanderfolgenden Jahren 1907 und 1908 (ebenfalls bei Georg Müller) erschienen. Sie nennen sich bescheiden „Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichtes", enthalten aber eine Fülle von Wissen und Anregung auch für den, der, wie ich, z. B. mit der von Kilian vorgeschlagenen und in seinem Buche durchgeführten, übrigens schon von Schiller selbst einmal geplanten Zusammenziehung des „Wallenstein" in ein fünfaktiges Trauerspiel nicht gerade einverstanden ist. Es ist aber überaus fesselnd, an der kundigen Hand Kilians das ganze so überaus schwierige und von so vielen Seiten immer wieder versuchte Inszenierungsproblem dieser beiden größten Dramen unseres deutschen Schrifttums durchzugehen. In den anderthalbhundert Seiten des Kilianschen Faustbuches steckt mehr Vernunft und mehr positives praktisches Können als in manchem überstiegenen dickleibigen Faust-Kommentar, der weder das Problem selbst gefördert, noch unsere Aufführungen des Faust genußreicher gemacht hat.

Trotz vielen bitteren Erfahrungen hat sich Kilian immer einen glücklichen Optimismus und einen grenzenlosen Enthusiasmus zu bewahren gewußt. Er findet: „daß ein ernster, frischer und wagelustiger Geist den heutigen Theaterbetrieb belebt, wie kaum zu einer anderen Periode der deutschen Theatergeschichte . . . stärker als sonst ist das Streben, mit allem Vermoderten in der dumpfen Atmosphäre der Kulissen aufzuräumen und neues, erfrischendes Licht in die Rumpelkammer der alten Theaterräume hereinzuleiten." Wohl dem, der unsere heutige Theaterei noch

Digitized by Google

von diesem Standpunkt aus ansehen kann. Wenn ich auch auf der Seite jener stehe, die finden, daß im Gegenteil noch niemals reine Äußerlichkeit und Spekulation auf die niedrigsten Instinkte das Theater mehr beherrscht haben als jetzt, daß noch nie Sprache und Sprechtechnik einem ärgeren Verfall anheimgegeben gewesen sind, als jetzt, weil sie eben gegenüber der äußerlichen Inszenierung in den Hintergrund gedrängt werden, muß man doch sagen, daß dem heutigen Theater gerade solche Optimisten und Enthusiasten wie Eugen Kilian bitter not sind, und — solche Theaterschriftsteller, denn sie glauben noch daran, und das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind. Das Wunder der „Verbesserung", die der Mensch bekanntlich immer hofft und die nur von einem herkommen kann, der wie Eugen Kilian in Wort und Schrift so unbeirrbar und tapfer dafür eingetreten ist.

Eugen Kilian als Dramaturg.

Von Ferdinand Gregori, Berlin.

Zu spät und zu früh scheint Eugen Kilian geboren zu sein. Die Witterung für den einzelnen Tag, die einzelne Spielzeit hat er nicht gehabt. Die Unverworrenheit seines Geschmacks stellt ihn in Eduard Devrients Nähe und also hinter unsere Zeit, seine hervorragende Gabe, die unruhigen Strömungen der Gegenwart in ein einziges, wohlgegründetes Bett zu leiten, wird der Allgemeinheit erst in der Zukunft offenbar werden.

Was er zwischen Kulissen schafft, kann ich nicht beurteilen, denn nie stand ich mitarbeitend unter oder neben ihm. Wie er aber hunderten von Spielleitern das Schaffen erleichtert, weiß ich ganz genau: er bereitet die Proben für sie alle vor! So wie der Dichter am besten fährt, der das Theater ohne Einspruch mit seinem Werk schalten läßt (wird auch manches an seiner Dichtung mißverstanden, so bleibt doch die ausschlaggebende ungemischt-bühnengemäße Form gewahrt!), so wird jeder Regisseur, der sich etwa an „Faust", an „Wallenstein", an „Götz" heranwagt, keinen besseren Wegbereiter finden als das Werk Eugen Kilians, des dramaturgischen Kritikers. Dutzende von überkommenen Dummheiten vermeidet er dank diesem Vademecum, Dutzende von blitzenden Einfällen bereichern seine Arbeit.

Digitized by Google

Bühnenbearbeitungen der Klassiker, wie Kilian eine ganze Reihe gegeben hat, werden immer auf Widerspruch stoßen, weil sie Striche und Ergänzungen dichterischer Art sozusagen im Befehlston anführen; Sätze, Szenen, die dem einen Regisseur als Stimmungs-, wohl gar als Handlungsmittelpunkt erscheinen, hält der andere aus wohlerwogenen Gründen für entbehrlich. Solchen Gegnerschaften sind auch Kilians „Bearbeitungen" ausgesetzt. Nicht aber seine klassischen Vorschläge zu den Inszenierungen der drei vorhin genannten Werke, nicht seine handfesten Aufsätze in den „Dramaturgischen Blättern" und in ihrer neuen Folge.

Ich habe, da ich die Uniform erst halb ausgezogen, keines dieser Bücher bei mir; aber ihr Reichtum aus praktischem Zuschauen fürs praktische Darstellen zusammengehäuft, würde mich auch in der bloßen Erinnerung beraten und beglücken und mit mir gewiß die Darsteller meiner Spielleitung, wenn ich heute oder morgen den Auftrag bekäme, „Faust", „Wallenstein" und „Götz" auf die Bühne zu stellen. Und nicht nur diese Dreiheit hat Kilian durchleuchtet, ganz allgemein lehrt er uns alte Regiesünden zu meiden und dafür neue gute Dinge zu tun.

Was ihn an Eduard Devrients Art ein Theater zu leiten knüpft, ist nicht das Hangen am Alten, sondern die ganz und gar eigen empfundene Liebe zu künstlerischer Sittlichkeit. Probieren um des Probierens willen, wie es freilich dem irrlichterierenden Publikum der Großstadt schmeichlerisch zusagt, hat keine Stelle in Kilians Glaubensbekenntnis. Trotzdem ist er mit allen Bühnenteufeln vertraut: die Shakespearebühne und die Drehbühne, die ganz kurze, die aufs Relief eingestellt ist, und die stilisierende mit ihren andern Vereinfachungen, die Versenkbühne und die panoramatische — keine ist ihm fremd geblieben; keine ist, der er nicht einige wertvolle Winke abgelauscht und zugeschanzt hat!

Eugen Kilian und Weimar.

Von Otto Francke, Weimar.

Daß eine künstlerisch so ausgeprägte Vollnatur wie die Eugen Kilians, die sich nicht auf einen Ort beschränken läßt, auch zu

Digitized by Google

Weimar in nähere Beziehung treten mußte, versteht sich von selbst. Nicht nur, daß der mit der ganzen Fülle literarischer Kenntnisse ausgestattete, geschmackvolle Goethe- und Schillerforscher Dichtungen, wie „Götz von Berlichingen“, „Faust“, „Don Carlos“, „Wallenstein“ seine bewährte, auf das Bedürfnis des Theaters gerichtete Sachkenntnis hat zugute kommen lassen: im Jahre 1903, als er noch in Karlsruhe tätig war, wurde er vom Vorstande der deutschen Shakespeare-Gesellschaft aufgefordert, als Anlaß der damaligen Hauptversammlung am Geburtstag des Dichters den Festvortrag zu halten. Vor einer glänzenden, zahlreichen Versammlung sprach er damals über den „Shakespeareschen Monolog und seine Spielweise“ und erntete stürmischen Beifall. Seit jener Zeit erscheint Dr. Kilian als regelmäßiger Mitarbeiter am Jahrbuche der genannten Gesellschaft, das ihm eingehende, an sorgsam erwogenen Anregungen reiche Beiträge zur Inszenierung Shakespeares von dauerndem Werte verdankt. Daß solche Studien und Arbeiten, wie wir sie u. a. in seinen bei G. Müller in München erschienenen, von der Kritik durchweg gepriesenen „Dramaturgischen Blättern“ (1905 und 1914) begrüßen, auch seinen klassischen Bearbeitungen einer Reihe Shakespearescher Dramen zustatten gekommen sind, wie „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Antonius und Kleopatra“, „König Heinrich V.“, „Wie es Euch gefällt“, „Sturm“, „Maß für Maß“, „Was Ihr wollt“ usw., von denen viele auf unseren ersten Bühnen Bürgerrecht erlangt haben, versteht sich von selbst.

Aber auch als Meister im Vortrag von Gedichten Goethes und Schillers verstand es Dr. Kilian vor ein paar Jahren bei der Hauptversammlung des „Deutschen Schillerbundes“ in Weimar eine den großen Erholungssaal bis auf den letzten Platz füllende Zuhörerschaft zu begeistern und zu lebhaftestem Beifall fortzureißen. Darum hat Weimar doppelten Anlaß, dem ausgezeichneten Manne dankbar zu sein und darf sich wohl der Hoffnung hingeben, ihn nach Beendigung des Weltkrieges bei der ersten Gelegenheit wieder als vortragenden Künstler in seinen Mauern begrüßen zu können.

Digitized by Google

Die Aufgabe des Theaters im „Neuen Deutschland".

(Betrachtungen über Eugen Kilians „Dramaturg. Blätter".)

Von Dr. Ernst Traumann, Heidelberg.

Wenn das heute so oft gebrauchte Schlagwort vom „Neuen Deutschland" keine verstiegene Hoffnung, kein leerer Wahn und frommer Wunsch oder gar eine hohle Phrase sein soll, so muß unter den Bildungsstätten unseres Volkes auch dem Theater eine wichtige, ja hervorragende Rolle eingeräumt werden. Freilich nur dann, wenn die Bühne ihrer idealen Aufgabe, eine „moralische Anstalt" im Sinne unseres größten Dramatikers zu bedeuten — auch Lessing erklärt das Theater als „die Schule der moralischen Welt" — gerecht wird. Gewiß erwacht auch in tausenden deutscher Herzen gerade jetzt, wo der ureigene Geist unseres Volkes wiederum so mächtig seine Flügel geregt und allen fremden Tand im Bewußtsein und Vollgefühl seiner eingeborenen Kräfte von sich abzuschütteln begonnen hat, die Erinnerung an Lessings „süßen Traum" und „gutherzigen Einfall", den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, mit dem der tapfere Hamburger Kritiker freilich in einer Zeit sich trug, da „wir Deutsche noch keine Nation waren, ja noch nicht einmal einen eigenen Charakter hatten und noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen waren." Lessing hatte unter dem „Nationaltheater" nicht etwa eine Bühne verstanden, deren Spielplan sich ausschließlich von deutschen Stücken ernähren sollte. Wie hätte sich solch ein Vorhaben in den Jahren 1767—69, als er seine „Hamburgische Dramaturgie" schrieb, bei der trostlosen Lage der deutschen Bühnenliteratur auch verwirklichen lassen? Aber er wies mit der ganzen Kraft seiner Logik, aus der Fülle seiner erstaunlichen Kenntnis der gesamten dramatischen Dichtung, auf die Muster hin, die ihm zur Schaffung eines Nationaltheaters vorschwebten und die er bei den griechischen Tragikern und Shakespeare fand, ohne damit etwa die gesunde Kunst Diderots, eines seiner Lehrmeister, oder gar Molières zu verachten. Gewiß wird man seine auf die Lehre des Aristoteles gestützte Theorie nicht

Digitized by Google

mehr anerkennen; aber auch ohne ihre Hilfe hat er die falschen Vorbilder der Racine, Corneille, Voltaire verdrängt, durch seine produktive Kritik und nicht zuletzt durch die eigene poetische Tat seiner dramatischen Meisterwerke. Auf seiner Spur, die eben keine andere war, als die der Griechen und der Briten, sind Schiller und Goethe „dem besseren Ruhme nachgeschritten". Es war das gemeinsame Ziel der Schöpfer unseres klassischen Dramas, dem Schauspiel und der Schauspielkunst den Ernst und die Würde zu verleihen, ohne die das Theater seine erzieherische, seelenbildende Gewalt nicht ausüben kann. Diese Würde — es ist auch die der „Menschheit" überhaupt — liegt lediglich in der Hand der „Künstler", der Dichter und der ihr Wort verkörpernden Bühnenleiter, und ewig richtig bleibt Schillers Ausspruch: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht, der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es."

Man braucht die bittere Notwendigkeit des Kampfes nicht zu verkennen, den jedes Theater, auch das bestfundierte und vom zahlenden Publikum unabhängigste, zwischen idealen Forderungen und realen Bedürfnissen zu führen hat, zwischen den Ansprüchen der „Kunst" und der „Kasse". Aber niemals darf eine große Bühne ihre hohe Pflicht der ethischen Erziehung und Erbauung des Volkes hinter einen Kompromiß mit der platten Vergnügungs- und Zerstreuungslust der Menge zurücktreten lassen. Sie muß den berühmten Konflikt zwischen den drei Personen des Vorspiels zu Goethes „Faust" grundsätzlich zugunsten des Dichters lösen. Blicken wir aber gerade jetzt, noch mitten im welterschütternden Ringen um den Bestand unseres Volkstums, in einer Zeit, worin die in ihrer heiligsten Tiefe aufgewühlten Gemüter die größte „Empfänglichkeit" für alles Hohe der Kunst besitzen, auf die Speise, die man ihnen zumeist darbietet, so sinkt uns fast der Glaube an eine ihrer nationalen Aufgabe bewußte Bühne, die Hoffnung auf ein an der seelischen „Ertüchtigung" des deutschen Volkes mitschaffendes Theater. Immer noch nährt sich das deutsche Gemüt mit der unerschöpflichen Weisheit, mit

Digitized by Google

der seelenvollen Kunst seiner **Klassiker**. Ihre Kernsprüche allein sind die geflügelten Worte, die es ergreifen, die von Mund zu Munde, von Geschlecht zu Geschlechte gehen, weil sie aus der letzten Tiefe des völkischen Grundes stammen. Hier sind die starken Wurzeln unserer Kraft, so fühlt jeder Deutsche, wenn die edlen Gedanken seiner geistigen Führer ihn erreichen, wenn die hohen Gestalten über die Bretter gehen, die die Welt, die **seine** Welt bedeuten. Kein Epigone, zumal kein Bühnendichter der „Moderne", hat das Gold dieses Schatzes aus dem Umlauf verdrängen oder gar ersetzen können. Die Naturalisten einer glücklicherweise sehr rasch überlebten Periode haben niemals den Weg zum Herzen des Volkes gefunden. Man nenne uns auch ein Ewigkeitswort der jetzt so häufig gespielten Strindberg und Wedekind und aller der „Nacht- und Grabdichter", die sich in Goethes klassischem „Mummenschanz" vorsichtigerweise noch „entschuldigen ließen", die jetzt aber um so zuversichtlicher im Licht der Rampen und noch mehr im Dunkel der Köpfe sensationslüsterner Feuilletonisten spuken! Schon die Vertreter einer mehr und mehr in grübelnde Dialektik und zersetzenden Subjektivismus verfallenden Dramatik, wie Kleist und Hebbel, mit ihrer übermäßigen Betonung des Sexuellen, und Otto Ludwig, befriedigen in weit geringerem Maße die Seelen, die nach einer in vollendetsten Formen geprägten Wahrheit des objektiven Weltbildes lechzen. Und was bedeuten selbst die sozialen und psychologischen Probleme eines Ibsen, trotz ihrer meisterhaft straffen dramatischen Behandlung, was seine Schlagworte gegenüber den unvergeßlichen Symbolen und Sentenzen Lessings, Goethes, Schillers?

Unwillkürlich suchen wir, von der Sorge um die Zukunft eines tüchtigen deutschen Theaters erfüllt, nach **Bühnenleitern**, die berufen sein könnten, diese ihre nationale Aufgabe klar zu erkennen und zielbewußt und tatkräftig zu verwirklichen. Und wir wüßten kaum eine Persönlichkeit aus dem Kreise der an der Führung großer Bühnen beteiligten Männern zu bezeichnen, auf denen unser Blick so beruhigt und vertrauensvoll haften bliebe, als auf **Eugen Kilian**, dem ehemaligen Regisseur des Karlsruher und Münchner Hoftheaters. Zur rechten

Zeit scheint uns sein wertvolles Buch, die zweite Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter“ gekommen, die er „Aus der Praxis der modernen Dramaturgie“ betitelt (München und Leipzig bei Georg Müller 1914), und die uns in kritischer Stunde die Leitsterne und Richtlinien zu geben vermögen, wonach eine Theaterkunst von morgen ihr wellenbewegtes Schiff zu steuern hat. Längst ist Kilian in Fachkreisen als einer der besten Kenner der Bühnengeschichte, insbesondere der Tradition des deutschen Theaters bekannt. Dazu kommt ein anderer Zug seiner Forschertätigkeit, seine scharf- und tiefeindringende Kenntnis der literarhistorischen Seite seiner beruflichen Aufgabe, die ihn zu einem der durchgebildetsten Interpreten der darzustellenden Dichter stempelt. Wie in seinem ersten Band, so zeugen auch im jetzigen von diesen bei Bühnenpraktikern so seltenen und darum doppelt schätzenswerten Eigenschaften zahlreiche Aufsätze, deren gewählte Diktion allein schon den vornehmen Geist ihres Verfassers verrät.

Fünf Dichtern, die er zum Teil auch schon in früheren Abhandlungen berücksichtigt hat, gelten diesesmal Kilians Bemühungen: Shakespeare, Schiller, Goethe, Kleist und Hebbel. Immer wieder ringt er mit dem gewaltigen Problem, den riesenhaften Briten möglichst unverstümmelt, in seiner vollen Größe und Bedeutung zu verkörpern. Als ein Musterstück seiner Intentionen darf „Hamlet in neuer Inszenierung“ betrachtet werden, worin er die Vorzüge der Darstellung des Stückes auf der neuen Münchner Shakespeare-Bühne, seine Stilisierung durch die Teilung in eine durch einen Vorhang bewerkstelligte Vorderbühne und in eine mit dekorativem Hintergrund versehene Hinterbühne in ein völlig überzeugendes Licht rückt, eine Vereinfachung der Szenerie, die eine ununterbrochene Abwicklung großer Teile des Stückes ermöglicht. Hand in Hand mit dieser Beschreibung der Inszenierung geht eine großzügige Analyse des Dramas, die dessen äußeren Aufbau aus dem Geist und Wesen der tiefsinnigen Tragödie und ihrem aus mythischen und zeitlichen (Renaissance-) Elementen so wunderbar gemischten Charakter vollends rechtfertigt. Die gleichen Grundsätze der Vereinfachung und Stilisierung der Bühneneinrichtung sollen auch dem spröden „Timon von Athen“ — wie der Ver-

7*

Digitized by Google

fasser selbst zugibt: ein im banalen Sinne nicht dankbares, aber doch immer höchst interessantes Problem — zur Auferstehung auf den Brettern verhelfen. Mit volleren Segeln fährt Kilian in seiner ausgezeichneten Studie „Zur szenischen Einrichtung von Was Ihr wollt“, dieses von ihm mit Recht so bezeichneten herrlichen Juwels unter Shakespeares Lustspielen. In der bühnengeschichtlichen Einleitung, die er, wie stets, seiner Abhandlung vorausschickt, geißelt er mit Recht Reinhardts Virtuosenmätzchen, dessen Versündigung an der hohen Poesie der ernsten Teile des Lustspiels und seine possenreißerische Betonung des Burlesken. Überall will Kilian die Harmonie und den Grundton der märchenhaften Dichtung gewahrt wissen und er führt zu diesem Behufe seine Forderung nach einer vereinfachten Szenerie, nach einem kombinierten Schauplatz bis zum Schlusse folgerecht durch. Das ernste und würdevolle Bestreben, ohne Zugeständnisse an äußere Effekte, wenn auch mit steter Rücksicht auf die Errungenschaften der modernen dekorativen Bewegung, dem Dichter und dessen Absichten zum Recht zu verhelfen, zeigen auch Kilians Aufsätze über Schiller, den, wie er mit vollem Grunde meint, so schwer zu spielenden Schiller. Ungemein sorgfältig und gewissenhaft ist sein Rückblick auf die Geschichte der „Don Carlos“-Aufführungen, der gegenüber er die Notwendigkeit erweist, das Gesamtbild der von Schiller selbst so vielfach bearbeiteten Dichtung und die lückenlose Entwicklung der Handlung, sowie den politischen und kirchlichen Zeithintergrund in Erscheinung treten zu lassen — in einer Weise, wie es die Karlsruher Darstellung vom Jahre 1903 ermöglicht hat. Der Wahrung des hohen Schillerschen Stiles gilt der lehrreiche Aufsatz über die „Massenszenen“ der Räuber, des Tell, des Wallenstein, des Demetrius und insbesondere der Braut von Messina. Wenn Kilian für eine Aufführung von Goethes „Natürliche Tochter“ eintritt, einer Dichtung, deren hohe Geistigkeit und verhaltene Innerlichkeit, wie er sie richtig charakterisiert, deren eigentümlicher, alles Stoffartige tilgender Stil und nicht zuletzt deren fragmentarische Beschaffenheit den Durchschnittshörer so vielfach befremdet, so erkennen wir in diesem Wagnis nur wieder die hohe Auffassung seines Berufes, des Künstlers, dessen Ideale nicht von

Digitized by Google

einer Rücksicht auf den Kassenerfolg beeinträchtigt werden können.

Eine offenkundige Vorliebe hegt Kilian für Heinrich von Kleist, eine Neigung, die wir voll verstehen können, wenn wir sie auch nicht durchweg zu teilen vermögen. Kein menschlich Fühlender wird dem tragischen Geschick des preußischen Dichters tiefste Teilnahme versagen, kein Patriot — gerade heute — ohne Ergriffenheit dem Gang seiner persönlichen und dichterischen Entwicklung folgen. Und doch wird ein objektiver Betrachter seiner Dramen das Psychopathische dieses Poeten, das Hypertrophische seiner Gestalten, seine breite Gefühlsdialektik und die Unausgeglichenheit seines gigantischen Wollens und seines oft nur unvollkommenen Könnens peinlich empfinden, mit der einzigen Ausnahme des herrlichen „Prinz von Homburg", worin Kleist — man möchte sagen — unter den beruhigenden Fittichen des nahenden Todesengels seinen glühenden Stoff in die ihm gemäße Form zu gießen vermochte. Goethes Urteil über das Krankhafte und Verstiegene dieser problematischen Natur, dieses „von der Natur so schön intentionierten Körpers" mag angesichts eines so erschütternden Ringens grausam und hart erscheinen, ungerecht ist es nur insofern der Dichter der dem wirklichen Theater ebenso fremden „Pandora" den minderwertigen Schlegels und Werners und dergleichen seine Bühne einräumte, die er dem Dichter der „Penthesilea" verschloß und dem des „zerbrochenen Kruges" leider nur in sehr nachlässiger Weise öffnete. Nichtsdestoweniger sind es nicht bloß Gründe der Pietät, sondern es ist die Erkenntnis bedeutsamer dramaturgischer Aufgaben, wenn wir Kilians Bestreben, Kleists „Käthchen" restlos und schlackenfrei auf der Bühne zu verwirklichen, ebenso warm begrüßen, wie wir seinen früheren Karlsruher, 1911 im Kleist-Zyklus des Münchner Hoftheaters mit starkem Erfolg von ihm wiederholten Versuch einer von allen fremden Zutaten gereinigten Inszenierung der „Familie Schroffenstein" als beachtenswertes Experiment empfanden. Sein starkes literarisches Interesse zieht ihn auch zu einem Unternehmen, wie der Verkörperung von Hebbels „Genoveva", dessen in dem „Buchdrama" wurzelnde Gebrechen er voll erkennt, aber mittels einer sehr durchdachten

Vereinfachung des vom Dichter unnötigerweise komplizierten Schauplatzes zu bewältigen bemüht ist. Einige klärende Miszellen zur Aufführung von Kleists Dramen und Charakteristiken von Heinrich Laube und Eduard Devrient, des Bühnenreformators Georg von Meiningen, sowie die pietätvollen Karlsruher Erinnerungen an Felix Mottl, Rudolf Lange und Otto Devrient geben anschauliche Bilder dieser Persönlichkeiten und ihrer künstlerischen Arbeit.

Der aktuelle Reiz und Wert des Bandes liegt vornehmlich in den einleitenden Betrachtungen über Schauspiel- und Opernregie, über moderne Schauspiel- und Ausstattungskunst, über das naturalistische Bühnenbild und die neue Münchner Shakespearebühne, denen sich auch der Bericht über englische Shakespeare-Festspiele anreiht. Kilian setzt sich darin mit den Problemen der modernen Theaterkultur, insbesondere den reformatorischen Bestrebungen der Ausstattungskunst gründlich auseinander, auch hier wieder als leidenschaftsloser Historiker und echter Kritiker, der die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst seit den Tagen Dingelstedts und der Meininger bis zu den kaum mehr zu überbietenden Verfeinerungen Max Reinhardts mit prüfendem Auge verfolgt. Ohne sich dem frischen wagelustigen Geist des heutigen Theaterbetriebs zu verschließen, ja mit lebhaftem Feuer die Errungenschaften der modernen, zu einer selbständigen Disziplin gewordenen Regiekunst begrüßend, bekämpft Kilian vor allem den Naturalismus der Ausstattung und verlangt statt dessen Einfachheit, Großzügigkeit, Symbolisierung des äußeren Bühnenbildes, damit die Phantasietätigkeit des Zuschauers wieder in ihre Rechte treten könne. Gewiß ein Ziel aufs innigste zu wünschen, zum Heile nicht nur des von keinen Äußerlichkeiten mehr abgelenkten Publikums, sondern auch des wieder souverän gebietenden Dichters und nicht am wenigsten des Regisseurs, der sich ungeteilt seinen dramaturgischen Vorarbeiten, den Aufgaben der Rollenbesetzung und besonders der Einübung und erzieherischen Beeinflussung des Schauspielers widmen kann. Was Kilian am Schlusse seines ersten Aufsatzes über die notwendige Resignation und Selbstbescheidung des Spielleiters sagt, erscheint für seine edle Auf-

Digitized by Google

fassung einer nur dem Dichtwerk dienenden Regie ebenso bezeichnend, wie es für die Vertreter einer absoluten Selbstherrlichkeit der ganzen Theaterkunst verdammend ist. Die gleichen Grundsätze der Idealisierung, der Fernhaltung aller Theatralik, der Intimität der Bühnenvorgänge verficht Kilian in bezug auf die Opernregie — zum Teil mit, zum Teil gegen Karl Hagemanns „Oper und Szene" — und im besonderen Hinblick auf das Bayreuther Stilprinzip, auf Possarts Münchner Mozart-Renaissance und Gregors Leitung der „Komischen Oper" zu Berlin. Auch hier warnt Kilian vor einem aufdringlichen Virtuosentum der Regie. Eine nachdenkliche Betrachtung über die Grenzen und Macht seiner Kunst ist „der Regisseur im Kasten", d. h. die unbedingte Ablehnung des Gedankens, dem Spielleiter, ähnlich wie dem Kapellmeister, auch während der öffentlichen Aufführung des Stückes noch einen Einfluß auf den Schauspieler zuerkennen zu wollen, der in Wahrheit mit der letzten Probe seine Herrschaft beendigt sieht und gegenüber der durch die Wiederholungen der Vorstellung zu befürchtenden „Verschlampung" nur ein Mittel in der Hand hat: die Stärkung der künstlerischen Disziplin und Selbstzucht des Personals. Höchst beherzigenswert ist Kilians Anleitung zur Darstellung des Stildramas unserer Klassiker, worin er ebenso eindringlich vor dem gespreizten Theaterpathos, wie vor dem saloppen Natürlichkeitsprinzip warnt und lediglich auf das Erfordernis hinweist, die dichterische Rede von innen heraus zu beseelen und zu vergeistigen. An die programmatischen Ausführungen über „moderne Ausstattungskunst", die für das hohe Drama die Parole „Vereinfachung und Stilisierung!" ausgeben und dem unkünstlerischen Panoramenprinzip, d. h. der kitschigen Verbindung von Plastik und Dekorationsmalerei unerbittliche Fehde ansagen, während nur dem modernen Milieudrama die realistische Detailausstattung zugebilligt wird, fügen sich konsequenterweise die Betrachtungen über das Für und Wider des naturalistischen Bühnenbildes, zumal unter Berücksichtigung der Regiekünste Reinhardts, und über die Vorzüge der Neuen Münchner Shakespearebühne an. Eine sehr instruktive Vergleichung englischer und deutscher Regie- und

Digitized by Google

Schauspielkunst bietet der vortreffliche Bericht über den Zyklus der von **Beerbohm Tree** geleiteten Shakespearespiele in His Majestys Theatre zu London vom 22.—27. April 1907 dar — eine gerecht abwägende Beurteilung der in ihrer traditionellen Eigenart bei uns nicht immer richtig eingeschätzten fremden Truppe.

Nehmen wir alles in allem, so tritt uns aus Kilians neuem Sammelwerk, die seine „Münchner Dramaturgie" (1904—14) heißen könnte, wie aus seinen früheren Büchern — wir erinnern hier nur an seine gediegenen Monographien „Schillers Wallenstein auf der Bühne" und „Goethes Faust auf der Bühne" — das Bild einer wahrhaft **pädagogischen** Persönlichkeit entgegen. Seine Schriften gewähren uns den Anblick eines Mannes, der das Theater vom höchsten Gesichtspunkt aus betrachtet, nicht sub specie diei, sondern aeterni, der die Ewigkeitswerte des hohen Dramas in dessen reiner, von keinen falschen Zutaten oder Streichungen entstellter Verkörperung einem empfänglichen Publikum dauernd einprägen und, ein echter „Komödiantenmeister", die Schauspieler zu einer idealen, ihre flüchtige Kunst immer aufs neue vergeistigenden und vertiefenden Auffassung erziehen will. Er durfte deshalb auch für seine mit dem Tag verrauschende Schöpfung, deren Ruhm nach Schillers Wort kein dauernd Werk bewahrt, das nur scheinbar paradoxe Motto wählen: Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,

Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren;

denn er sucht nicht den sensationellen Erfolg eines bloßen Sinnenreizes, sondern den dauernden Gewinn einer seelischen Kultur. Man sollte deshalb meinen, daß jetzt, wo wieder, wie in den Tagen der ersten Wallenstein-Aufführung, „Selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird Und um der Menschheit große Gegenstände, Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen", daß in einer Zeit, die an den sittlichen Ernst unserer Nation auf allen Gebieten, auch auf dem der ästhetischen Erholung und Sammlung, die höchsten Anforderungen stellt, Kilians würdiger Ruf nach einer großen Theaterkunst nicht nutzlos verhallen und die Aussaat seiner dramaturgischen Gedanken einen fruchtbaren Boden, ein dankbares Betätigungsfeld finden werde.

Digitized by Google

Musikalisches in Kilians „Dramaturgischen Blättern".
Von Georg Richard Kruse, Berlin.

In den Arbeiten, die dieser gehaltvolle Band vereinigt, hat sich Kilian auch angelegentlich und liebevoll mit der Musik beschäftigt, und zu mancher grundsätzlichen Frage Stellung genommen. Es handelt sich da freilich immer nur um die Musik zu Schauspielen, aber das ist gerade ein viel umstrittenes Gebiet, auf dem zwischen Theorie und Praxis der alte Zwiespalt fortlebt.

Die Forderung der unbedingten Trennung des Wort- und Tondramas, die Hermann v. d. Pfordten aufstellt, und zu der sich auch Kilian im allgemeinen bekennt, sieht sich noch immer nicht erfüllt. Nicht nur, daß „der Sommernachtstraum", der der Musik einmal nicht entraten kann, stets in Verbindung mit Mendelssohns das ganze Stück umrahmender Komposition erscheint, auch „Egmont" ist unzertrennlich von Beethovens Musik (wenn sie nicht aus Sparsamkeitsrücksichten weggelassen wird), und gerade in unseren Tagen feiert die „Zwitterschöpfung des Schauspiels mit Musik" in „Peer Gynt" allerorten Triumphe.

Vieles ist allerdings von der Bildfläche verschwunden, was früher als unentbehrlich galt. Die großen Rahmenmusiken zum „Tell" von B. A. Weber und Karl Reinecke, zu so vielen Shakespeare-Dramen usw., sind heute durch solche ersetzt, die sich auf das rein Szenische beschränken und hinter den Kulissen ausgeführt werden. (Humperdinck hat hier Vorbildliches geleistet.) Selbst Webers reizvolle Tondichtung zu „Preziosa" konnte das wertlose Stück nicht dauernd erhalten, so wenig wie Meyerbeers Musik zu „Struensee" die hohle Tragödie seines Bruders Michael Beer.

Dagegen wieder sind anzuführen „Manfred", der, wo er gegeben wird, mit Schumanns Komposition erscheint, „Turandot" und vor allem „Faust", die nicht nur mit großen Musiken älterer Meister auf dem Spielplan geblieben sind sondern auch modernste Musiker wie Busoni, Schillings und Weingartner zur Schöpfung neuer Tondichtungen angeregt haben, die sich nicht auf das Szenische beschränken.

Digitized by Google

So werden wahrscheinlich aller Theorie zum Trotz bedeutende Musiken zu bedeutenden Dichtungen auch in Zukunft den Platz vor der Bühne sich nicht für immer nehmen lassen.

Eine besondere Studie ist Grabbes „Don Juan und Faust“ gewidmet, der ja im Deutschen Zyklus des Deutschen Theaters von Reinhardt neu belebt werden soll. Auch hier fordert Kilian die Beschränkung auf die Bühnenmusik und die Aufopferung von Ouvertüre, Zwischenakten und Melodramen, womit Moritz Moszkowski die Aufführung in Meiningen (1896) umrahmte. Er gedenkt auch der zu allererst entstandenen Musik, die Albert Lortzing zur Uraufführung in Detmold 1829 schrieb, die allerdings nach seiner Meinung nur den Reiz einer historischen Merkwürdigkeit beanspruchen kann. Es ist einmal Lortzings Schicksal, nur als musikalischer Komiker angesehen zu werden, und man beurteilt von diesem Standpunkt aus auch die Werke, die entstanden, lange ehe er noch eine komische Oper schrieb, so sein Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi“ aus dem Jahre 1828 und seine Musik zu Grabbes Drama. Und hier ist er noch völlig Romantiker, den Spuren Webers folgend, doch ohne ihn nachzuäffen. Das Hauptstück dieser Musik ist darum auch die von Lindau und Léon gestrichene, auch von Kilian für entbehrlich gehaltene Gnomenszene, die Lortzing ohne Anleben in voller Breite durchkomponiert hat. Eine durchaus charakteristische, szenisch wirksame und musikalisch reizvolle Nummer für dreistimmigen Frauenchor, die sich sogar schon in einer Anzahl Konzertaufführungen erfolgreich bewährt hat und erhalten bleiben sollte. Dem Beispiel des Dichters, der die beiden Typen des sinnlichen und übersinnlichen Übermenschen in einer Dichtung zusammenschmiedete, glaubte der Komponist in der Ouvertüre folgen zu müssen, indem er darin Themen aus den Opern von Mozart und Spohr künstlich verarbeitete und nur in der Einleitung und gegen den Schluß hin Eigenes — der Gnomenszene entnommen — gab. Die Tanzmusik ist in der Partitur nicht vorhanden, ebenso wenig die Sphärenmusik des 3. Aktes („Musik, sonniger Glanz“) bei Donna Annas Auftritt im Schlosse auf dem Montblanc. Für die Tafelmusik hat Lortzing den Anfang des letzten Don Juan-Finales („Fröhlich sei mein Abendessen“) für Blasinstrumente

Digitized by Google

gesetzt. Dagegen hat er eine schöne und selbständige Einleitung zum 2. Akt geschrieben, an deren Schluß die auftretenden Personen wieder durch Mozartsche Themen angekündigt sind: Leporello mit seinem „Keine Ruh bei Tag und Nacht“ als Kontrapunkt in den Bässen zu Lortzings Originalthema, und Don Juan mit mit der sog. Champagner-Arie, in die der Schluß voller Lebensfreude rauschend ausklingt. Wem das bedenklich erscheint, der möge sich erinnern, wie Wagner in den Meistersingern den Tristan, und Strauß in Feuersnot die Meistersinger zitiert. In der originalen Schlußmusik ist Don Juan mit einem trotzigen Motiv charakterisiert, worauf Leporellos Ängste unter dem Feuerregen gemalt werden und das Ganze in D-Moll endet. Die ganze bisher unveröffentlichte Musik mit den notwendigen Ergänzungen aus unbekannten Werken Lortzings wird jetzt in Verbindung mit Erich Köhrers neuer Einrichtung des Dramas den Weg über die Bühnen antreten. Ergänzend sei hier noch angemerkt, daß bei der Aufführung am Theater an der Wien 1838 der Berichterstatter der Leipziger Musikzeitung das „Melodrama ein nacktes Skelett des Grabbeschen Gedichts“ nannte. Leider nennt er den Komponisten der Musik nicht. Zu der in Nürnberg und Bamberg 1896 aufgeführten Bearbeitung Viktor Léons hat Alfred Kaiser, der erfolgreiche Komponist von „Stella Maris“, und „Theodor Körner“ die Musik geschrieben. Eine Einrichtung von Dr. Raphael Loewenfeld mit Musik von Wilhelm Harmans wurde am 15. Mai 1904 in Hamburg gegeben.

Eine durch das „Dreimäderlhaus“ wieder in den Vordergrund gerückte Frage, die Verwendung vorhandener Musik für ein anderes Bühnenwerk, als für das sie geschrieben, berührt Kilian in dem Aufsatz „Raimunds Gefesselte Phantasie im neuen musikalischen Gewande“. Der Fall liegt hier freilich anders als bei Bertés Schubertiade, denn es handelt sich um die Musik zu dem Melodram „Die Zauberharfe“, die Schubert 1820 für das Theater an der Wien schrieb und die von Felix Mottl dem Raimundschen Märchen angepaßt wurde, also von Haus aus Bühnenmusik, die nur mit einer andern Bühnendichtung gleicher Art zusammengeschweißt wurde. Ein Unternehmen, das ja noch kühner Karl Scheidemantel gewagt hat, indem er der Mozart-

schen Musik zu „Così fan tutte“ Calderons „Dame Kobold“ als Text unterlegte. Kilian findet durchaus nichts Bedenkliches in solchem Verfahren, rühmt es vielmehr als verdienstliche Tat Mottls, die verschollene schöne Musik Schuberts der Vergessenheit entrissen zu haben. Ich habe um so weniger Veranlassung, ihm zu widersprechen, als ich selbst schon ein Jahrzehnt früher eine viel bewunderte Schubertsche Bühnenmusik dem Theater wieder zu gewinnen bemüht gewesen bin. Es war die damals nur erst teilweise veröffentlichte, mir von Max Friedländer in den Originalstimmen zur Aufführung überlassene Musik zu „Rosamunde“, die ich mit nur ganz geringen Hinweglassungen sonst aber völlig unverändert Shakespeares „Was ihr wollt“ angepaßt hatte. In dieser Verbindung ging das Lustspiel über zahlreiche Bühnen, und namentlich die Hamburger und Kölner Berichte hoben hervor, daß dank der reichen musikalischen Umrahmung die nicht immer sehr wahrscheinlichen Vorgänge der Dichtung in eine phantastische, märchenhafte Sphäre erhoben würden, die sie glaubhafter mache und ihre Wirkung erhöhe.

Ja, der Schubert! Mit der Fülle köstlicher Musik, die er in unglaublicher Fruchtbarkeit schuf, verlockt er geradezu, hinein zu greifen in den Schatz, den er der Welt hinterließ. Und Mottl und ich waren keineswegs die ersten, die seine Theatermusik zu retten versuchten. Schon am 1. Juni 1884 ging am Wiener Hofoperntheater ein phantastisches Schauspiel von Adolf Wilbrandt „Das Märchen vom Untersberg“ in Szene, dessen Ouvertüre und Chöre aus „Rosamunde“ und der „Zauberharfe“ entnommen waren, während die Entreakte und Melodramen mit Benutzung Schubertscher Motive von J. N. Fuchs stammten. Das allzu sehr an Wagners „Tannhäuser“ und den Hörselberg gemahnende Märchen hatte trotz glänzender Ausstattung und ausgezeichneter Darstellung (Robert, Lewinsky, die Wessely und Wolter) keinen Erfolg. Es verschwand bald wieder vom Spielplan und ist auch unter Wilbrandts Werken nicht verzeichnet. Die Popularisierung Schuberts — leider nicht im künstlerischen Sinne — war dem „Dreimäderlhaus“ vorbehalten. Ein ähnlicher Versuch wurde allerdings schon 50 Jahre früher gemacht mit einem einaktigen Liederspiel „Franz Schubert“ von Hans

Digitized by Google

Max, das am 10. September 1864 am Wiener Karltheater unter Leitung des Komponisten Franz v. Suppé in Szene ging, der die Musik aus Schubertschen Werken zusammengestellt hatte. Die Schwächen des Textbuches ließen damals einen dauernden Erfolg nicht aufkommen. Nachdem der Erfolg des Dreimäderlhauses bereits nicht nur eine Fortsetzung, sondern auch ein Schumann-, ein Liszt- und ein Mozartstück gezeitigt hat, ist allerdings die Befürchtung nicht unbegründet, daß wir auch noch eine Beethovenoperette zu erwarten haben.

Vorgänger finden sich auch auf diesem Gebiet: heitere — es sei an Schneiders „Mozart und Schikaneder" erinnert — sowie ernste, wenigstens ernst gemeinte, Künstlerdramen, wenn auch auch ohne literarischen Wert: Leonhard Wohlmuths „Mozart" mit der sehr wirksamen Musik Suppés (ohne Gesangnummern), Hermann von Schmids „Beethoven" und Hugo Müllers „Adelaide", alle einst viel gegeben, heute fast vergessen. Wie das Erscheinen großer Musiker auf der Bühne in Verbindung mit ihrer Musik künstlerisch verwertet werden kann, ist neuerdings in Weigmanns Oper „Der Klarinettenmacher", wo Pachelbel auftritt, und in idealer Weise in Pfitzners neuestem Werke „Palestrina" gezeigt worden.

Aber der Schubert, er läßt den Leuten keine Ruhe und wird wohl noch öfter wieder belebt und „gerettet" werden, ist doch seine „Rosamunde"-Musik in letzter Zeit wieder in neuer Gestalt auf die Bühne gebracht worden, und zwar als Ballett „Der Blumen Rache" am Leipziger Stadttheater, wie sie auch an den Tanzabenden der Rita Sacchetto und anderer Tanzkünstlerinnen fast niemals fehlt.

Mancherlei Fragen, die gerade in unseren Tagen vielfach erörtert wurden, hängen mit diesen Erscheinungen zusammen. Hoffentlich tritt ihnen Kilian noch einmal wieder näher in einer neuen Sammlung dramaturgischer Blätter.

Digitized by Google

Eugen Kilians Bühneneinrichtungen des „Götz von Berlichingen“ und seine theatergeschichtlichen Arbeiten zur Bühnengeschichte des Werkes.

Von Hans Lotz, Hildesheim.

Noch bis um die Wende des Jahrhunderts erschien auf fast allen deutschen Bühnen Goethes „Götz von Berlichingen“ in der vielfach anfechtbaren, verkürzten Bühnenbearbeitung des Dichters vom Jahre 1804, also in der Fassung, die in die Ausgabe „letzter Hand“ übernommen ist. Wiederum die weitaus größte Zahl dieser Bühnen benutzte die Dingelstedtsche Einrichtung mit ihren zahlreichen Verschlimmbesserungen oder übernahm daraus zum mindesten die berühmt gewordene Sterbeszene der Adelheid. Einzelne Versuche, andere Fassungen des Werkes auf der Bühne einzubürgern, blieben auf den Ort ihrer Erstaufführung beschränkt, waren auch zum großen Teil gar nicht darnach angetan, daß sie sich ein weiteres Feld hätten erobern können; ich denke dabei zunächst an Perfalls Einrichtung für die Münchener Shakespearebühne und an Otto Devrients Versuch einer Aufführung des „Urgötz“. — Eugen Kilians Verdienst ist es hier Wandel geschaffen zu haben. Schon gleich nach der Aufführung der Perfallschen Einrichtung hatte er in seiner Broschüre „Goethes Götz und die neueingerichtete Münchner Bühne“ (München, Kellerer, 1890) eine Einrichtung vorgeschlagen, der das Perfallsche Prinzip einer Verschmelzung der Fassungen von 1773 und 1804 zugrunde lag.* Der Wert dieser Einrichtung, die auch textlich der Perfallschen gegenüber Verbesserungen aufweist, beruht vor allem auf der szenischen Fassung, die ihre Aufführung auf jeder Bühne ermöglicht, während die Perfallsche, ihrer ganzen Anlage nach, auf die Shakespearebühne beschränkt bleiben mußte. Ob diese Einrichtung Kilians zur Aufführung gekommen ist, entzieht sich meiner Kenntnis, jedoch ist der hier von ihm gewiesene Weg späterhin von manchem Inszenator beschritten worden, und wo es geschah mit vollem

* Ganz vereinzelt waren schon früher Versuche gemacht worden, einzelne Szenen aus dem Götz von 1773 in die Bearbeitung von 1804 hinüberzunehmen, doch kann dabei von einem systematischen Vorgehen noch nicht die Rede sein.

Digitized by Google

Erfolg. Bietet doch diese Art der Einrichtung die einzige Möglichkeit, das Werk in einer Fassung vor das Publikum zu bringen, die dem Götz des jungen Goethe gerecht wird und trotzdem das, was uns an der Bearbeitung des Jahres 1804 wegen der poetischen Schönheit oder um der theatralischen Wirkung willen lieb geworden ist, nicht verloren gehen läßt. Freilich ein Kompromiß bleibt ein derartiges Vorgehen immer, aber ein Kompromiß, zu dem uns Goethe durch seine Bearbeitungen selbst den Weg gewiesen hat, den Ausweg, der notwendig ist, will man nicht zum Vorteil des einen das andere von der Bühne verbannen, oder gar, was praktisch ein Unding wäre, das Werk in seinen verschiedenen Fassungen dem Spieplane einverleiben und diese wechselweise dem Publikum vorsetzen. Der unvermeidliche Nachteil eines jeden Kompromisses zeigt sich auch hier, und hier ist es die Stilvermengung, die durch das Zusammenschweißen entsteht. Goethescher Jugend- und Altersstil stehen sich gegenüber. Das muß als notwendiges Übel mit in den Kauf genommen werden, das einzige, was geschehen kann, ist, daß man bei den Szenen, die beiden Fassungen gemeinsam sind, durchweg die Form des jungen Goethe beibehält, um dessentwillen ja die ganze Arbeit geschieht. — Dieser Nachteil, der jeder auf gleicher Voraussetzung beruhenden Bühneneinrichtung des Stückes naturgemäß anhaften muß, brachte wohl Kilian zu dem Entschluß, unter Aufgabe aller anderen Fassungen der Bühne den „klassischen Götz", den Götz von 1773, zu gewinnen. Am 29. April 1900 brachte er ihn in Karlsruhe erstmalig auf die Bühne.* Damit hat er sich das große Verdienst erworben uns die Bühneneinrichtung des klassischen Götz geschenkt zu haben, die bei größtmöglicher Vollständigkeit und pietätvollster Treue gegen den Dichter den Anforderungen der Bühne durchaus gerecht wird. Man darf sie ein Musterbeispiel nennen, und es ist zu bedauern, daß Dresden, das als nächste Stadt den Götz von 1773 aufführte, nicht Kilians Einrichtung seiner Aufführung zugrunde legte;

* Unter dem Titel: „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand". Schauspiel in 5 Akten von Goethe. Nach der Originalausgabe von 1773 für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian, Oldenburg 1901" als Buch erschienen.

beim Vergleiche beider Einrichtungen werden die Vorzüge der Kilianschen Arbeit doppelt deutlich. Wenn diese Einrichtung nicht die weite Verbreitung gefunden hat, so liegt dies wahrlich nicht an ihr, sondern vielmehr in der Tatsache, daß sich eine neue Einrichtung eines Bühnenwerkes, mag sie noch so gut sein, der alten, jahrzehntelang gespielten gegenüber nur sehr schwer durchsetzt.* Und hier war die alte Einrichtung durch den Namen Goethe geheiligt! Als weiteres schwerwiegendes Moment kommt ein Umstand hinzu, dessen schon vorhin gedacht worden ist, der hauptsächlich der allgemeinen Einbürgerung des klassischen Götz auf unseren Bühnen im Wege steht: die theatralisch wirksamsten Szenen (erwähnt seien Franzens Reimszene, die Vision der Adelheid) stehen in Goethes Bühnenbearbeitung, fallen also hier weg! Die feste Einbürgerung des klassischen Götz bedeutete die dauernde Preisgabe dieser wertvollen und uns lieb gewordenen Szenen. Damit ist wohl erklärt, warum auch diejenigen Bühnen, die sonst nicht am Schlendrian zu kleben pflegen, sich zur Aufnahme des klassischen Götz nicht entschließen konnten. Diese Erwägung ist es auch nicht zuletzt, die Eugen Kilian selbst dahin gebracht hat, sein Augenmerk wieder mehr auf die Weimarer Ausgabe zu richten, zum mindesten aber die „Vision der Adelheid" in seine Einrichtung aufzunehmen (vergl. seinen Aufsatz im Götz-Heft der Szene 1916). Eines sei aber hier nachdrücklichst festgestellt: Kilians Einrichtung ist die erste, die den Götz von 1773 in seiner reinen Originalgestalt auf die Bühne gebracht hat, und die als Bühnenwerk der Dichtung ebenbürtig gegenübersteht — in ihr besitzen wir die klassische Einrichtung des klassischen Götz. —

Aber auch die Historiker des Theaters und die Dramaturgen hat sich Kilian verpflichtet durch seine grundlegenden dramaturgischen und theatergeschichtlichen Arbeiten über das Götz-Thema. Ich nenne: seine Aufsätze in der Beilage der „Münchner Allg. Ztg." 1890 Nr. 11, 1891 Nr. 211, 1893 Nr. 205, 206, 1901 Nr. 239 — seine Ausgabe der Mannheimer Bühnenbearbeitung von 1786,

* Ich erinnere bloß an das „Kätchen von Heilbronn", die Shakespeareschen Lustspiele, die noch heute an sehr vielen Bühnen in den Holbeinschen, Deinhardsteinschen und Holteischen Verballhornungen gegeben werden.

Mannheim 1889 — den Aufsatz im Goethe-Jahrbuch II — die oben bereits angeführte Broschüre — seine Arbeit über die Schreyvogelsche Bearbeitung in Litzmanns theatergeschichtlichen Forschungen II, 1891 und schließlich seine Aufsätze in seinem wertvollen Buche: Dramaturgische Blätter (München, Georg Müller 1905) sowie in der Szene (Götz-Heft 1916) und in den dramaturgischen Blättern des Metzer Stadttheaters. Diese Arbeiten umfassen die gesamte Bühnengeschichte des Götz und enthalten zugleich eine dramaturgisch-literarische Würdigung seiner zahlreichen Bearbeitungen durch den Dichter und durch andere, bilden also gleichzeitig äußerst wertvolle Beiträge zur Goethe-Forschung, die hier zur Theatergeschichte wird. Seine theatergeschichtlichen Götz-Arbeiten und seine Bühneneinrichtungen stehen sicher in engem ursächlichen Zusammenhang. Und wie er uns in seiner Einrichtung des Götz von 1773 den „klassischen Theater-Götz" geschenkt hat, so ist er hier in jahrelanger, unermüdlicher Tätigkeit zum vorzüglichsten Geschichtsschreiber des „Götz auf der Bühne" geworden.

Schillers Wallenstein.

Bearbeitungen und Einrichtungen des Gedichts als einteiliges Theaterstück.

Von Hans W a a g, Metz.

Solange es Theater und Theaterdichter gibt, hat es Bearbeitungen und Einrichtungen ihrer Stücke gegeben. Und solange es Bearbeitungen und Einrichtungen gibt, haben sich Leute gefunden, die darüber zeterten — nicht zuletzt, und meist mit einigem Recht, die Dichter selbst. Und während die Streitfrage weiter hin und her tosste, ist ruhig weiter bearbeitet und eingerichtet worden — merkwürdigerweise meist zum Heil des Dichters, ganz gewiß aber zum Heil des Theaters, worauf es den Bearbeitern schließlich ankommen mochte. Nicht Mangel an Achtung vor des Schöpfers Kunstwerk war es, was dazu führte, eine Einrichtung des Dichtwerks für die Bühne vorzunehmen, sie war meist, wenn nicht gar aus der Not, so doch aus dem Erfordernis geboren und vor einer Verurteilung der Bühnenbearbeitung im

Digitized by Google

allgemeinen müßte schon der Umstand warnen, daß solche Bearbeitungen nicht von seiten des kleinen Theaterdirektors, der gezwungen war, sein Stück für seine Zwecke herzurichten, sondern gerade von berufenen und künstlerisch arbeitenden Theaterleitern und Dramaturgen immer wieder gemacht wurden. Es muß nie vergessen werden, daß das Theater den Beruf hat, das Dichtwerk durch die Darstellung auf der Bühne lebendig werden zu lassen. Häufig steht der Dichter selbst diesem Beginnen hindernd im Wege dadurch, daß er sich bewußt oder unbewußt dem Theater, wie wir es nun einmal haben, nicht angepaßt hat. Andererseits tritt der Fall ein, daß Stücke von Dichtern früherer Zeiten oder anderer Länder Ansprüche an die uns zur Verfügung stehenden Mittel stellen, für die unser eigenartiges Theater erst ein besonderes Gepräge erhalten müßte, falls man dem Werk selbst nicht mit geeigneter Einrichtung beikommen könnte. In den meisten Fällen dürfte es als verdienstlicher angesehen werden, das Stück eines bedeutenden Dramatikers bearbeitet, und wenn gar durch diese Bearbeitung zusammengepreßt und verstümmelt auf die Bühne zu bringen, aber so doch den Dramatiker seinem eigensten Felde zuzuführen, es dürfte das verdienstlicher sein, als wegen besonderer, dem Theater wirklich unüberwindlicher Schwierigkeiten von der Aufführung überhaupt abzusehen. Ein Schulbeispiel hierfür ist Goethes Faust, der vom Dichter nicht für die Bühne geschrieben und bestimmt war, trotzdem von der Bühne herab eine außerordentliche Wirkung ausübt, und dessen Vorführung seiner beiden Teile wir unter gar keinen Umständen missen möchten. Es wird niemand die Berechtigung der Bearbeitung eines Gedichtes wie Faust fürs Theater ernstlich in Frage ziehen. Die Bühne verlangt sie. Wem solche Bearbeitung den Genuß der Einzelheiten stört, der muß auf die Lektüre verwiesen bleiben.

Ich sprach im Vorhergehenden von „Bearbeitungen" und „Einrichtungen". Heute liest man, und erfreulicherweise, mehr als früher ein „für die Bühne eingerichtet" als „für die Bühne bearbeitet" auf dem Theaterzettel. Und der Ausdruck gibt auch glücklicherweise den Sinn wieder — es wird heute nicht mehr so viel „bearbeitet" (es liegt schon etwas Rohes in dem

Digitized by Google

Wort .... handelt es sich doch um Dichtwerke!), es wird mehr „eingerichtet". Und das ist gut so. Wenngleich jener Theaterdirektor oder Spielleiter nie aussterben wird, der es nicht mit seiner Ehre für vereinbar hält, ein Stück herauszubringen, in dem sein Rotstift nicht wilde Zerstörungsorgien gefeiert hat.

Einrichtungen, ja Bearbeitungen mußte sich auch ein Dichter gefallen lassen, der so vollkommen Bühnenschriftsteller war, dessen Werke so ganz für die Bühne und ihre Bedingungen berechnet waren: Schiller. Und vor ihm machte der Bearbeiter so wenig halt, daß zu seinen Lebzeiten, kurz nach dem Erscheinen, seine Werke schon — oft durchgreifenden — Bearbeitungen, die geradezu Änderungen gleichkamen, unterworfen wurden. Pietätvollere Einrichtungen Schillerscher Dramen beschränken sich in der Hauptsache allerdings auf Kürzungen und Zusammenziehungen, die für die Bühne notwendig wurden, da Schiller bei der Fülle seiner Gesichte und seiner Stoffe leicht in eine ausgedehnte Auseinandersetzung — Gemütlichkeit, wie er es nannte — verfiel und die Zahl der zweitausend Verse, wie man sie für ein ordentliches Theaterstück zu rechnen pflegt, stets und weit übertraf. Für Schillers Stücke, die sich hoher Aufführungszahlen zu erfreuen hatten, und an denen auch das kleinste Provinztheaterchen nicht vorbeigehen konnte, hatte sich schnell ein gewisser Modus herausgebildet, so daß man die Striche und Kürzungen in Tell, in Maria Stuart, in Jungfrau von Orleans auf den verschiedensten Theatern der verschiedensten Orte kaum mehr unterscheiden kann.

Eines von Schillers Dramen, an das sich eine ausgiebigere Bearbeitung immer wieder von neuem heranmachen mußte, war Don Carlos. Don Carlos war bei seiner außerordentlichen Länge und bei der Sprunghaftigkeit seiner Szenen nicht in einen ordentlichen Theaterabend zu bringen. Mehrfach wurde der Versuch gemacht, das Stück an zwei Abenden zu geben und wenn es damit auch zu gelingen schien, auf diesem Wege den ganzen Inhalt des Gedichts einem kunstliebenden Publikum vorzuführen, so riß diese Art der Darbietung eine fortlaufende Handlung doch derartig unglücklich auseinander, daß ihr ein für einen Abend bearbeiteter, durch notwendige Zusammenziehungen und gar durch kleine Umstellungen veränderter Don Carlos vorzuziehen ist.

Digitized by Google

Zu einem Versuch in umgekehrter Art reizte Schillers Wallenstein. Hier war es der Dichter gewesen, der eine Teilung der Dichtung in zwei Abende angeordnet hatte. Eine Teilung, die aus der Not heraus geboren war, die bedingt wurde durch den übermäßig angeschwollenen Stoff und nicht auf organische, sondern auf praktische Gründe zurückzuführen war. Unter des Dichters Arbeit, in dessen Kopf der Wallenstein als ein geschlossenes Ganzes entstanden war, war die Materie zu solcher Masse angewachsen, daß sie in einen gewöhnlichen Theaterabend nicht mehr zu bringen war und Schiller notwendigerweise an eine Teilung in zwei Abende denken mußte. Lange schwankte er auch, wo die Trennung vorgenommen werden sollte, bis sie, wohl auf eine Verständigung mit Goethe hin, in der bekannten vorliegenden Form gemacht wurde und die jetzige Dreiteilung entstand. Eine „Trilogie" im eigentlichen Sinne ist der Wallenstein dadurch aber nicht geworden, er blieb, was er war: ein fortlaufendes, einteiliges Gedicht, das allerdings elf Akte aufwies und daher in dieser Form ohne starke Kürzungen nicht an einem Theaterabend gegeben werden kann. Dem Wesen der Trilogie läuft schon entgegen, daß die beiden fünfaktigen Stücke „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" jedes für sich durchaus nicht ein selbständiges Stück bilden und höchstens „Wallensteins Lager" einen abgeschlossenen und für sich verständlichen Einakter darstellt, der aber, allein vorgeführt, immer nur ein Zeitbild aufwiese und durch das danebenlaufende Bestreben, auf etwas Kommendes hinzuzeigen, ohne die nachfolgenden beiden Stücke seinen Zweck verfehlt haben würde.

Schiller selbst wußte und fühlte das wohl. Nicht nur, daß er seinen drei Wallensteinstücken den Gesamttitel „Wallenstein, ein dramatisches Gedicht" gab, er trug sich auch mit dem Gedanken, selber eine Zusammenziehung für die Bühne vorzunehmen, die die Aufführung an einem Abend ermöglichen sollte. Er hat seine Absicht nicht ausgeführt.

Dafür unternahmen es gleich nach dem Erscheinen des Gedichtes zwei Theaterleute, unabhängig voneinander, das Drama für einen Abend herzurichten — wir dürfen sagen zu bearbeiten.

Digitized by Google

Es waren das der Schauspieler Fleischer in Glogau und der Schauspieler und Dramendichter Vogel in Mannheim.

Es läßt sich nun heute nicht mehr feststellen, aus welchem Grunde heraus gleich nach der Herausgabe des Wallenstein verschiedene Personen sich an eine Bearbeitung der von Schiller vorgelegten (fälschlich sogenannten) Trilogie und an eine Zusammenziehung für einen Abend heranmachten. Es läßt sich nicht mehr feststellen, ob dramaturgische oder literarisch-ästhetische Gesichtspunkte, oder ob Beweggründe rein praktischer Art — etwa die Herrichtung für ein kleineres Theater — zu einer Kürzung des Werkes und einer Beschränkung der Personenzahl leiteten. Fleischer richtete das Gedicht für eine Aufführung in Glogau ein, wobei bei der Kleinheit des Theaters wohl dafür sprechen möchte, daß er diese Einrichtung mehr aus praktischen Gründen unternommen hatte. Die Bearbeitung Vogels ist im Jahr 1802 in Mannheim im Buchhandel erschienen. Es ist aber nicht bekannt, ob sie in der vorliegenden Form aufgeführt ist. Jedenfalls kam sie bald darauf Schillers Freund Körner zu Händen, der eine Umarbeitung mit ihr vornahm, in der sie dann 1803 in Dresden in Szene ging.

Hier liegen die beiden ersten praktischen Versuche vor, den Wallenstein als einteiliges Stück auf das Theater zu bringen. Andere Stellen müssen sich aber auch bereits für die Zusammenziehung des Stückes interessiert haben, da Schiller auf eine Anfrage über die Gestaltung seines Wallenstein nach Wien geschrieben hatte, daß alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines besonderen Theaters es erforderte, in ein einziges, vier Stunden spielendes Stück zusammengezogen werden könnten. Wie sehr Schiller sich selbst mit dem Gedanken beschäftigte, solche Zusammenziehung vorzunehmen, geht aus der Stelle eines Briefes hervor, den er an seinen englischen Don Carlos-Übersetzer schrieb, und worin er anführte, daß er gesonnen sei, die Wallensteinischen Schauspiele in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen, weil die Trennung in zwei verschiedene Repräsentationen auf dem Theater etwas Ungewöhnliches habe und die erste Hälfte immer etwas Unbefriedigendes behalte. In ein Stück vereinigt, bildeten beide aber ein sehr wirkungsreiches Theaterstück.

Digitized by Google

Diese Äußerungen des Dichters stellen jedenfalls die Berechtigung zur Vornahme der Zusammenziehung des dreiteiligen Gedichts in eine einteilige Vorstellung einwandfrei sicher, und dieser Sicherstellung ist noch eine wertvolle Unterstützung dadurch geworden, daß die einteiligen Aufführungen des Wallenstein, so weit darüber Berichte vorliegen, sich einer entschiedenen besonderen Anteilnahme des Publikums zu erfreuen hatten.

Den ersten Bearbeitungen von Fleischer und von Vogel folgte im Jahr 1814 eine Bearbeitung für das Hofburgtheater in Wien, deren Verfasser nicht genannt ist. In dieser Bearbeitung hielt sich das Stück auf dem Wiener Spielplan, bis im Jahre 1827 Schreyvogel, damals Burgtheaterdirektor, eine neue einteilige Bearbeitung unternahm, die dann für die nächsten zwei Jahrzehnte für die Wiener Hofburg maßgebend blieb. Eine weitere bedeutende Einrichtung geht auf Immermann zurück, der damals das Düsseldorfer Theater leitete und der 1835 dem Wallenstein eine Fassung für einen Abend gab. 1869 beschäftigte sich der Schweriner Hoftheaterintendant Alfred von Wolzogen, der sich schon durch verschiedene Klassikerbearbeitungen verdient gemacht hatte, eingehend mit dem Wallenstein und richtete ihn für einen Abend ein. Auch seine Bearbeitung liegt gedruckt vor.

Das war für lange Zeit der letzte bekannt gewordene Versuch. Erst zu Anfang dieses Jahrhunderts schien sich dem einteiligen Wallenstein wieder Interesse zuzuwenden. Zunächst in einer ausgezeichneten Schrift des Dramaturgen Dr. Eugen Kilian, in der dieser feinsinnige Theatermann das Problem des einteiligen Wallenstein theatergeschichtlich, literarisch-kritisch und dramaturgisch von Grund aus aufrollte. Kilian nimmt die vorhandenen Bearbeitungen eingehend durch, wägt in klarer und fesselnder Weise ihre Vorzüge und Nachteile gegeneinander ab, prüft die Zusammenziehung des Gedichts für einen Abend vom Standpunkt des Dichters, des Dramaturgen und des Theaterfachmanns und weiß aus seiner Beherrschung des Stoffes heraus wertvolle Winke für die einteilige Einrichtung zu geben.

Der überzeugungsvollen theoretischen Behandlung durch Kilian folgte bald eine praktische Bühnentat durch die einteilige Aufführung des Gedichts, die Dr. Karl Hagemann 1909 zur hundert-

Digitized by Google

fünfzigjährigen Schiller-Geburtstagsfeier in Mannheim herausbrachte. Im gleichen Jahr erschien eine Bearbeitung im Druck von Ernst Potthoff. 1911 habe ich den Wallenstein in eigener Einrichtung als einteiliges Stück im Hoftheater zu Braunschweig spielen lassen, 1915 im Stadttheater zu Metz.

Diese neuen Fassungen des Gedichtes (von denen zwei, die Hagemannsche und meine, ihre starke Bühnenwirksamkeit überzeugend dargetan haben) dürfen wir eher als „Einrichtungen" statt als „Bearbeitungen" ansprechen, denn in der Art, wie sie das Schillersche Drama als einteiliges Stück zu gestalten bestrebt sind, unterscheiden sie sich grundsätzlich und wesentlich von den älteren Fassungen, die in ihrer oft großen Willkürlichkeit, mit ihren Umstellungen und Zudichtungen richtige „Bearbeitungen" Schillers sind. Hatten doch die früheren Bearbeiter — Fleischer, Vogel, der Wiener Ungenannte, Schreyvogel, Immermann — mit Ausnahme von Wolzogen auf das Lager vollkommen verzichtet und von den Piccolomini derartig viel weggelassen, daß für ihre zusammenziehende Bearbeitung in der Hauptsache eigentlich nur Wallensteins Tod blieb, dem einige einleitende Erläuterungen, die aus Szenen der Piccolomini gebildet waren, vorausgeschickt wurden. So beginnt Schreyvogel seine Einrichtung überhaupt erst mit dem vierten Akt der Piccolomini und Immermann mit dem fünften. Alle diese Bearbeiter zeichnet das Bestreben aus, häufigen Wechsel des Schauplatzes zu vermeiden und infolgedessen auch unbedenklich zeitlich voneinander getrennte Szenen aneinanderzureihen. Wolzogen, der — was an sich anzuerkennen ist — das Lager mit hineinnahm, ließ dabei den Rotstift so kräftig wüten, daß von dieser Perle der Weltliteratur, die auf ein Drittel ihrer ursprünglichen Fassung zusammengestrichen wurde, wirklich nur noch ein Zerrbild übrig blieb, wenn sich auch der Bearbeiter in seiner Vorrede rühmte, „keine wesentliche Figur ausgelassen zu haben". Außer starken Streichungen, Umstellungen und, was das Schlimmste ist: Zudichtungen, die durch die gewaltsamen Verkürzungen notwendig gemacht worden waren, die Schillers Gedicht aber keineswegs verschönten, haben sich die Bearbeiter zur Bewältigung des großen Personenverzeichnisses durch einfache Tilgung einzelner wichtiger Figuren

Digitized by Google

zu helfen gewußt und Seni, Isolani, die beiden Mörder und gar Wrangel ohne Bedenken fortgelassen. Die Kürzungen haben sich in den älteren Bearbeitungen besonders an die Reden Wallensteins, Buttlers und der sonstigen charakteristischen Personen gehalten und haben dem Zuge der Zeit entsprechend (wie in Wolzogens einleitenden Worten mit Stolz betont wird) von Max und Thekla und deren Liebesszenen so gut wie keine Zeile fallen lassen.

Hagemanns Bearbeitung geht von vollkommen anderem Gesichtspunkte aus. Nachdem sie sich grundsätzlich mit der Frage abgefunden hat, daß eine Zusammenziehung der sogenannten Trilogie in einen Theaterabend nicht nur berechtigt, sondern erwünscht ist, folgt sie den Intentionen des Dichters, indem sie sich eng dem von ihm gezogenen Szenarium anschließt und nur die bei ihm vorhandenen elf Akte zusammenfaßt in ein Vorspiel (Wallensteins Lager) und fünf Akte des eigentlichen Dramas. Zur Erreichung eines erträglichen Theaterabends waren natürlich erhebliche Striche vonnöten, die sich aber weniger auf die Reden Wallensteins als in der Hauptsache auf die Reden der Nebenpersonen und schließlich des Liebespaares erstreckten.

Hagemann hat seinen einteiligen Wallenstein in Mannheim und später in Hamburg mit ganz bedeutendem Erfolg auf die Bühne gebracht.

Die Bearbeitung von Ernst Potthoff (von der ich nicht weiß, ob sie irgendwo mittlerweile zur Aufführung gelangt ist) nennt sich: „Wallenstein, eine Tragödie in fünf Aufzügen und einem Vorspiel Wallensteins Lager, nach Schillers dreiteiligem Gedicht zu einem Stück zusammengezogen und für die Bühne bearbeitet." Potthoff gibt in seiner Einführung als Grundsätze an: daß Schillers Wallenstein nur als einteiliges Theaterstück von normalem Umfange auf der Bühne lebendig bleiben kann, daß das dramatische Gedicht auf die Hälfte seines Umfanges reduziert und zu einer fünfaktigen Tragödie umgestaltet werden müsse, daß zu diesem Zweck die von Schiller geplante Staatsaktion wieder herzustellen sei und Mittel hierzu gänzliche Tilgung der Liebesszenen und Beschränkung des Max auf das für die Wallensteinhandlung nötige Maß seien. Die Bearbeitung Potthoffs

Digitized by Google

geht insofern zu radikal vor, daß sie sich sehr starke und gewaltsame Umstellungen erlaubt, die der vom Dichter getroffenen Anordnung doch sehr bedeutend zuwiderlaufen. Begründet werden die Umstellungen mit besserer theatermäßiger Wirkung. Es ist nicht abzustreiten, daß sie diese Absicht an einigen Punkten erreichen werden, immerhin wird der wahre Literaturfreund an solchen gewalttätigen Verbesserungen von Schiller Anstoß nehmen. Potthoff rechtfertigt sein Vorgehen damit, daß er sich bemüht habe, das Bild der Wallensteinerscheinung wieder herzustellen, wie es nach seiner Überzeugung und Meinung dem Dichter schon bei der ersten Konzeption vorgeschwebt habe. Ob das dabei angewandte Radikalmittel der gänzlichen Tilgung Theklas aus dem Stück nicht doch etwas zu scharf ist? Ich möchte fast eine Versündigung am Geiste Schillers darin sehen. Schließlich tut es auch eine Beschränkung der Liebesszenen durch starke Striche.

In meiner Einrichtung, die ich im Dezember 1911 zum erstenmal im Braunschweiger Hoftheater zur Aufführung brachte, habe ich mir die Erfahrungen früherer Versuche zunutze gemacht. Im wesentlichen bin ich ähnliche Wege gegangen wie Hagemann. Wallensteins Lager als Vorspiel mußte ich aus besonderen Gründen von dem allgemeinen Theaterabend abtrennen und als einleitende Matinee vormittags um zwölf Uhr geben. Ich konnte daher, als ich die eigentliche Tragödie nachmittags um fünf Uhr begann, dem Zuschauer eine fünfstündige Vorstellung mit einer einzigen Pause zumuten, und brauchte deshalb nicht besonders ängstlich auf Ausmerzung von solchen Stellen zu sehen, die zwar den Gang der Handlung nicht gerade beschleunigen, aber bei einem Schiller liebenden Publikum ungern vermißt werden. Die Szenenfolge habe ich genau wie bei Schiller beibehalten. Auf eine Akteinteilung habe ich überhaupt verzichtet, die Pause habe ich hinter die Szene der Verhandlung Wallensteins mit Wrangel verlegt, die zum Schluß seinen Abfall vom Kaiser und damit den Höhepunkt des Dramas bringt, weshalb in dieser Stelle der Einschnitt einer Pause wohl am besten angebracht ist. Wesentliche Personen habe ich nicht aus dem Stücke entfernt, es fehlt der Major Geraldin, der wohl auch in den bisherigen

Digitized by Google

Aufführungen nur als Luxusfigur betrachtet werden durfte, und der Stallmeister Rosenberg, der ebenso belanglos ist, und dessen Reden schon in früheren Bearbeitungen dem Fräulein Neubrunn in den Mund gelegt wurden. Von den 6538 Versen des Originals sind etwa 3950 stehen geblieben. Die 2651 Verse der Piccolomini sind auf 1511, die 3887 von Wallensteins Tod auf 2444 beschränkt worden. Die Striche dürften in Piccolomini nur sehr wenig, in Wallensteins Tod wohl gar nicht über das übliche Maß der Theaterstriche hinausgehen. Von Wallensteins Lager ist mit Ausnahme einiger Strophen des den Schluß bildenden Reiterliedes überhaupt keine Zeile gestrichen, was sich bei der Trennung von der eigentlichen Tragödie um so eher bewerkstelligen ließ und was ich für um so erfreulicher halte, als man diesem Wunderwerk der Weltliteratur keine Zeile rauben darf.

Die Wiedergabe des Wallenstein als einteiliges Theaterstück ist mit diesen Versuchen aus den Kinderschuhen des literarischen Experiments heraus. Die Art, wie das Publikum den ihm neugeschenkten Wallenstein aufnahm, hat bewiesen, daß es der liebevollen, einrichtenden Arbeit des Dramaturgen mit seinem Herzen gefolgt war. Das Theater, das eine Aufführung des einteiligen Wallenstein unternimmt, erfüllt eine hohe künstlerische Aufgabe, eine Aufgabe, die ganz außerordentliche Forderungen stellt und bedeutende Anspannung aller Kräfte verlangt. Aber es kann sich belohnt finden in dem erhebenden Gedanken der Vollbringung einer besonders verdienstvollen Leistung für unseren großen nationalen Dichter.

Eugen Kilians einteiliger Wallenstein in Böhmen.

Von Jaroslaw Kvapil, Prag.

In der ganzen dramatischen Weltliteratur gibt es wohl kein großes Werk, das uns Böhmen näher wäre als Schillers „Wallenstein". In einer verhängnisvollen Epoche unserer Geschichte und bei uns in Böhmen spielend, findet es auch für unser nationales Fühlen manchmal Worte (Kellermeisters Erzählung, Wallenstein an Wrangel über Böhmen), die einem

unvergeßlich bleiben und für unser Publikum natürlich von einer unfehlbaren Wirkung sind, und doch dauerte es lange, bevor bei uns „Wallenstein“ zu einem echten Repertoirestücke wurde, obwohl man das Werk in einer verhältnismäßig guten Übersetzung (von J. J. Kolar) schon seit Mitte des vorigen Jahrhunderts besitzt. Aber die böhmische Bühne wollte sich dem Ganzen nur zaghaft nähern, und erst in unserem neuen Nationaltheater, das seit 1883 besteht, wurden alle drei Teile der Dichtung, an den üblichen zwei Abenden, aufgeführt. Das war im Jahre 1888, jedoch es kam nur zu einigen Aufführungen. Ich selbst konnte mich in meinen ersten Theaterjahren nicht entschließen, das ganze Werk zu bringen, um so mehr als mir eine neue Übersetzung notwendig erschien, und erst 1908 machte ich mich an die Arbeit. Ein glücklicher Zufall führte mich damals in München mit Dr. Eugen Kilian zusammen, mit dem ich bis zu dieser Zeit nur schriftlich verkehrte, und nach einigen Gesprächen und mit seiner Monographie über den einheitlichen „Wallenstein“ an der Hand war ich gleich entschlossen, seine Vorschläge auf unserer böhmischen Nationalbühne in Prag zu verwirklichen. Anfangs fehlte es natürlich nicht nur bei unseren Leuten, sondern auch bei manchem deutschen Kollegen (daß „nicht nur — sondern auch“, könnte man übrigens auch umgekehrt sagen!) an Zweifeln, und hauptsächlich wollte man mir nicht glauben, daß das Publikum den ganzen, wesentlich doch nicht gekürzten „Wallenstein“ an einem einzigen Theaterabend verdauen würde. Nun, das Wagnis ist mir am 27. November 1909 prächtig gelungen! Ich hielt mich treu an alle Vorschläge Kilians, wobei ich mir die Szenerie so einrichtete, daß die Zwischenakte und Verwandlungen womöglich kurz waren, und die Erstaufführung konnte schon in 6 Stunden, von sechs bis zwölf, mit nur zwei größeren Zwischenpausen (nach dem Vorspiel und nach der Sternwarte) erledigt werden. Erst an diesem merkwürdigen Abend hat die böhmische Bühne Schillers Meisterwerk endgültig erworben, und von diesem Zeitpunkt an ist „Wallenstein“ das meist gespielte Stück der Weltliteratur in unserem Spielplane. Als solches konnte ich es schon nach einem halben Jahre meinem lieben Freunde Kilian zeigen, als

Digitized by Google

er bei uns in Prag im Mai 1912 zum erstenmal weilte, und der Erfolg der Aufführung war sein Erfolg. In derselben Fassung habe ich das Werk im Herbst 1913 an der historischen Stelle seiner Handlung, nämlich an dem böhmischen Stadttheater in Pilsen, in Szene gesetzt, und auch da hat sich an etwa zwölf Vorstellungen — fast en suite — die Wirksamkeit der einheitlichen Aufführung bewährt. Kilians Name ist seit diesen Erfolgen in unseren theatralischen und dramaturgischen Kreisen sehr populär und sehr geschätzt. — Und das darf ich ihm und seine Freunde in München wohl wissen lassen, da ich aufgefordert wurde, mich an einer Publikation zu seinen Ehren zu beteiligen. Ich drücke Ihnen, werter und lieber Freund in diesen schweren, selbst Wallensteins Epoche überragenden Tagen, wo wir zu einander so weit haben, aus der Ferne und Fremde herzlich und dankbar Ihre Hand!

Die Zeit im „Wallenstein".

Von Robert Hessen (Berlin-Wilmersdorf).

Schiller hat uns bekanntlich durch verschiedene Sorglosigkeiten die Feststellung der richtigen Zeitfolge im „Wallenstein" erschwert. Schon Wilhelm Vogel († 1843) hatte in Isolanis Mund (W. T. II, 5) das „neulich" zu rügen und es mit Fug durch ein „gestern" ersetzt. Nicht minder verwirrend ist nach dem starken Schießen „diesen Abend", von dem der Held bei seiner Ankunft in Eger spricht und das sich auf den unglücklichen Einbruch der von Max geführten Pappenheimer in den Schwedenverhau bezieht, des gleich nach Wallenstein in Eger eintreffenden schwedischen Hauptmannes Aussage:

„Heut früh bestatteten wir ihn."

Da kein Begrabener sich an einem noch so starken Schießen beteiligen kann, wäre man geneigt, den Vorgang um vierundzwanzig Stunden zurückzudatieren. Doch widerspräche das der sonstigen Zeitanwendung des Stückes, das in kurzen vier Tagen abrollt. Fast gleichzeitig mit der Kapuzinerpredigt im Vorspiel führt Max aus Kärnten die Herzogin Friedland und Thekla dem beglückten Vater zu, beklagt sich Questenberg über die Gesinnung

Digitized by Google

der Truppen. Am selben Abend findet das Gastmahl statt, wo der betrunkene Illo aus der Schule schwatzt. Tief in der Nacht wird ein kaiserlicher Offizier durchs Klosterpförtchen mit heimlicher Botschaft vor Oktavio geleitet, befragt Wallenstein mit Seni den Sternenhimmel, erscheint der Schwede Wrangel vor ihm.

Am zweiten Vormittag wird zwischen Wallenstein und Max die Schicksalsfrage gestellt (W. T. II, 2), warnen Illo und Terzky den Helden vor Oktavio, der tatsächlich in selbiger Stunde erst Isolani, dann Buttler herumbringt und auch den Sohn mitnehmen möchte („Max, folg' mir lieber gleich" . .). Ebenso, sprechen die kurz vorher fallenden Worte des Bedienten:

„Des Fürsten Pferde stehen auch schon unten . ."

sowie der beschleunigende Zettel Isolanis für eine nun sofort erfolgende Abreise. Trotzdem sagt im anschließenden Akt (W. T. III, 7) Terzky zu Wallenstein:

„. . . . . . Noch gestern abends
Beschworen wir Dich, den Octavio,
Den Schleicher, aus den Toren nicht zu lassen,
Du gabst die Pferde selber ihm zur Flucht" —

Dafür lassen Theklas Worte (III, 1) in bezug auf Max:

„Ich hab ihn heut und gestern nicht gesehen . ."

wenigstens keinen Zweifel darüber, daß wir uns hier am dritten Vormittag des Stückes befinden. In der Mittagszeit reißt Max nach gefallener Entscheidung sich los und zieht mit den Seinen gegen die Schweden. Den Helden selbst läßt die Überlieferung in einer Sänfte aufbrechen; doch muß es nicht lange hinter Max und vermutlich, nach etlichen Reisevorbereitungen, gegen Ende des dritten Nachmittags geschehen sein. Die Luftlinie zwischen Pilsen und Eger beträgt achtzig Kilometer. Im Schritt kann der Held sein Ziel nur mit Zuhilfenahme der dritten Nacht und am vierten Abend, allerdings auch nicht später, erreicht haben. Die Stelle bei der Ankunft liest sich so, als ob die letzte Strecke des Weges „zur linken Hand" vom herübergetragenen Schall eines Gefechts begleitet gewesen sei, Max also, was auch vieles für sich hat, erst am Tage nach seinem Austritt, also am vierten des Stückes, den ziemlich weit entfernten Feind angegriffen habe; wodurch eben die Aussage des schwedischen Haupt-

Digitized by Google

manns, der an diesem vierten Tag den Kampf schon als etwas weiter Zurückliegendes nimmt, ungereimt wird. In der heraufziehenden (vierten) Nacht sinken erst die Mitverschworenen, dann der Held selbst unter den rächenden Streichen.

Die landesübliche Halbierung des mächtigen Wallensteingedichtes und seine Streckung für zwei Vorstellungen hat die Deutschen im allgemeinen bisher an der Erkenntnis verhindert, welch ein straffer, wuchtiger Fortschritt in diesem durch großen Wurf und innere Ausgeglichenheit vollkommensten aller Schillerdramen herrscht. Der Bühnenbrauch, der ja schon früh und oft beklagt wurde, reißt den Faden in der Mitte durch und bringt gerade das Kunstreichste um den vollen Preis der Wirkung. Ein Beispiel mag genügen. Wenn Wallenstein im ersten Auftritt des Trauerspiels verblendet ausruft:

„ . . . . Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh' die Glücksgestalt mir wieder wegfliegt überm Haupt . ."

so sollte und könnte den Zuhörer das Anpacken der Nemesis durchschauern, denn der Unterhändler Sesin ist, wie wir von dem erwähnten Boten gegen Schluß der „Piccolomini" erfuhren, mit all seinen Geheimpaketen durch die Kaiserlichen abgefangen und auf dem Wege nach Wien, das ganze Spiel Wallensteins aufgedeckt, er selbst verloren. Doch das wissen nur die Besucher des voraufgegangenen Piccolomini-Abends. Und schon der ältere Körner murrte, daß die durch diesen vorbereitete Stimmung „in einem Zeitraum von zwanzig Stunden, in denen man geschlafen, gegessen und seine prosaischen Geschäfte verrichtet hat, großenteils verschwunden" sei. Ja, vielfach folgt „Wallensteins Tod" erst nach ein paar Tagen und wird von einer Menge ganz anderer Leute besucht. So verpufft jenes tragische Moment, statt in die Herzen zu schneiden. Man sieht nur: der Held ist aufgeräumt hoffnungsvoll, und Terzkys Bericht über die gleiche Sache kommt jetzt wie Brühe nach der Mahlzeit.

Für diesen Übelstand hat einst der unvergeßliche Dramaturg Karl Werder Abhilfe gesucht in den Vorlesungen, die er über „Wallenstein" seit dem Winter 1860/61 an der Berliner Hoch-

schule hielt und 1889 herausgab, nachdem Franz Dingelstedt bereits 1859 in Weimar zur Hundertjahrfeier von Schillers Geburtstag das Wagnis, die ganze Dichtung hinter einander an einem Tage zu geben, unternommen hatte. Da solche spannenden festtäglichen Veranstaltungen mit erhöhter Aufnahmefähigkeit nur in weiten Abständen wiederkehren und inmitten unseres hastenden modernen Getriebes die nötige Sammlung für sie nur sehr schwer zu gewinnen ist, mußte tiefer angepackt werden, um die bisher vermißte Einheitlichkeit nicht nur äußerlich zu erzwingen, sondern auch innerlich zu erleichtern. Hier setzte Karl Werders Vorarbeit ein. Er widersprach der von Schiller selbst nur ungern und aus Rücksicht auf die Theatergewohnheit gutgeheißenen Zerteilung des Werkes in „Wallensteins Lager", das nun schon Jahrzehnte hindurch vom Übrigen abgesondert und bald hinter, bald vor Benedix oder Kotzebue gegeben worden war, und noch zwei große Stücke. Bei den ersten Aufführungen in Weimar und Berlin (1799) hatte man zwar zu den „Piccolomini" die beiden ersten Akte des Trauerspiels herangezogen, wodurch wenigstens das tragische Moment gerettet und die Einleitung der fallenden Handlung schärfer wurde. Doch war das wieder abgekommen. Karl Werder machte nun ganz neue Einschnitte, damit die bisher darum betrogenen Deutschen dieser Wunderleistung dramatischer Baukunst endlich einmal gerecht zu werden vermöchten, drang gleichfalls vor allem darauf, daß der letzte Akt der „Piccolomini" und der erste von „Wallensteins Tod" als unbedingt zusammengehörig in einem Zuge vorgeführt werden müßten, kam aber schließlich auch auf ein anfechtbares Gebilde von sechs Akten hinaus.

Werder brach die Bahn jedoch zugleich nach einer andern Richtung hin. Er hatte den Mut, offen einzugestehen, daß „Wallenstein" durch den Gedankenreichtum und die unvergleichliche Sprachbeherrschung seines Dichters mit den Schätzen deutscher Gemütsbildung nicht nur geschmückt, sondern überladen worden sei. Wir wollen es freilich Max und Thekla nicht vergessen, daß gerade ihre Gestalten Schillers Schaffenslust angeregt und aufrechterhalten haben, um bei der Formung des an sich so trockenen Stoffes auszuharren. Karl Werder indessen,

Digitized by Google

dem es vor Max nicht recht wohl werden wollte, hatte selbst gegen Oktavio den Einwand zu erheben: „Es ist, als hörte man wieder den Don Carlos!“ und ging vollends mit dem schwärmenden Sohn ins Gericht. Wie herrlich liest sich die berühmte Stelle:

„O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
In's Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit . .“

Aber sie ist zu sehr ausgesponnen, fällt aus dem Zusammenhang, hält auf, kümmert sich zu wenig um die dramatische Lage. Werder erklärt sie unverblümt für einen „Mißgriff“ und sagt von dieser Schillerschen Manier: sie „zerstört die Illusion und verdirbt den poetischen Charakter“.

So war denn die Parole ausgegeben: des Dichters Werk zu retten auch gegen den Dichter selbst. Nur die kunstverständigste, von feinem Nachempfinden und gerechter Schonung geleitete Hand durfte sich an diese Aufgabe herantrauen; soweit es überhaupt möglich, hat Eugen Kilian sie gelöst. Wer sich für die Einzelheiten interessiert, versäume nicht, in der zweiten Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter“ das betreffende Kapitel nachzulesen, dazu seine gleichfalls bei Georg Müller in München erschienene Schrift: „Schillers Wallenstein auf der Bühne.“ Kilian kommt, nachdem er von den 7623 Versen des Werkes ganze 2900 als streichbar bezeichnet hat, auf ein einheitliches, außer dem Vorspiel noch fünfaktiges, Theaterstück von insgesamt etwa 4720 Versen hinaus, das laut ihm „in einem Zeitraum von sechs Stunden mit Leichtigkeit bewältigt werden kann“. Ihm selbst hat leider ein neidisches Geschick bisher die Gelegenheit vorenthalten, die Probe auf sein Exempel anzustellen.

Das größte Hindernis für die Neuerung bildete und bildet noch heute die schlichte Tatsache, daß die Meininger durch ihre, 1876 in Berlin begonnenen, Gastspiele mit unvergeßlichen Darbietungen Schule gemacht haben, wodurch bei allen kunstfrohen Deutschen sich nach und nach der Eindruck befestigte, daß „Wallenstein“ so, wie er ist, zwei herrliche und würdige, dabei höchst unterhaltliche Theaterabende füllt. Herzog Georg hatte jene schmähliche Zeit beendet, als die „Piccolomini“ überhaupt aus unsern Theatern fast verschwunden waren und selbst an Hof-

Digitized by Google

bühnen „Wallensteins Tod“ als zu lang beim zweiten Akt angefangen wurde, mit den Worten:

„Mir meldet er aus Linz, er läge krank . . “

Nach solchem Stumpfsinn wirkten jene kostüm- wie textgetreuen Aufführungen natürlich als eine befreiende, glanzvolle Tat. Schon Werder faßte die durch sie erzeugte öffentliche Meinung dahin zusammen: man wünschte künftig nur noch das Ganze zu sehn, wohlverstanden: an getrennten Abenden. Einer so fest eingebürgerten Tradition gegenüber mußte natürlich Kilians Vorschlag zunächst befremden, und es fehlte (1908) nicht an heftigem Widerspruch. Der Versuch, unzerstückte Vorführungen an einem Abend mit Kürzung zu bewirken, ist gleichwohl bald darauf, u. a. 1909 in Mannheim (durch Dr. Hagemann) und 1910 in Hamburg erfolgreich durchgeführt worden*, zur Stärkung einer auserlesenen Gemeinde, die geläutertes technisches Verständnis mitbrachte, um Schillers „großen Schritt“ ermessen zu können und sich an den reinen Linien eines von überwuchernden Ranken gesäuberten, in der Kühnheit seiner Anlage wieder hergestellten Kunstwerkes zu erfreuen. Für den Berufsmenschen, der nach dem Druck des Alltages ein Theater aufsucht, um sich irgendwie zu erquicken oder zu erbauen und seine Daseinslust anzufachen, bedeutet diese herbere Weise freilich doch eine erhöhte Anstrengung und vielleicht Ermüdung; denn das gekürzte Drama bleibt als Ganzes eben, praktisch angesehen, weit länger als der Inhalt eines sonst üblichen Wallenstein-Abends. Hingegen sollten alle geschulten Besucher Eugen Kilian für sein Hinarbeiten auf einen gesteigerten dramatischen Genuß danken und nicht aufhören, diesen als eine besondere Festgabe zu fordern.

Erfüllt sich unsere Hoffnung, ihn bald wieder schaffensfreudig in gesegneter Tätigkeit anzutreffen, dann gedenkt er vielleicht noch einer ähnlichen Aufgabe, die schon allzu lange des Löser swartet und als beleuchtender Parallelfall zum „Wallenstein“ am Schluß hier kurz erwähnt sein mag. Ich meine Goethes „Torquato Tasso“. Die Erfahrung lehrt, daß die Kundigen nach dem zweiten Akt mit seiner herrlichen Steigerung, manchmal

* Auch in Braunschweig 1911. Man vergleiche den Aufsatz von Herrn Dr. Waag in diesem Heft.

fluchtartig und scharenweise, das Theater verlassen. Sie wissen: jetzt flaut die Sache ab. Der dritte Akt, statt die Erschütterungen und Wechsel einer fallenden Handlung zu bringen, bietet nur Lesefrucht; von der Bühne her langweilt er. Die Auftretenden schwelgen in allerlei Selbstbespiegelungen und liefern bestenfalls berichtende Charakteristik, die nicht in Handlung umgesetzt und vorgezeigt wurde. Kurz, wir entdecken ein geistsprühendes „Feuilleton" in Versen über die Weltfremdheit echter Poeten und ähnliches; aber diese Beigaben lähmen den dramatischen Nerv, sind nicht imstande, unsern Hunger nach wirklichen Vorgängen infolge von Verschärfung der Gegensätze durch Willensanstrengung der Hauptpersonen zu sättigen, und ertöten das Interesse.

Kein Wunder: Goethe hat, nachdem sein „Tasso" schon fertig war, den Inhalt dieses dritten Aktes hinterher an der gefährlichsten Stelle eingeschoben, wie ein betrachtendes Kapitel in einen Roman, und der Gliederung des Ganzen damit den größten Dauerschaden zugefügt. Wer das Herz dazu hat, lese mit Weglassung dieses unnütz aufhaltenden Einschubes den 1., 2., 4. und 5. Akt nacheinander, und er wird merken, welch ein fesselndes, lebhaftes Theaterstück „Tasso" heute noch sein könnte. Auch dem vierten Akt wird ja der Wind aus den Segeln nur genommen, weil seine Handlungsneuheiten, wie z. B. der Plan der Gräfin, Tasso von Ferrara wegzuführen, schon im dritten vorhergesagt und, zum Teil im Selbstgespräch, breitgetreten wurden.

Begeisterte Wagnerianer bemühen sich neuerdings, durch Tilgung störender Längen in des Meisters Musikdramen diese dem Publikum erst recht teuer zu machen. Die Partitur kann ja der Wissenschaft nie verloren gehn, so wenig wie der ursprüngliche Text zu „Tasso" und „Wallenstein". Ja, es fragt sich sehr, ob gewisse Zusammenfassungen, die Kilian für den Einheits-Wallenstein vorschlug, zum Behagen der Zuschauer nicht auch für die üblichen Sondervorstellungen angebracht wären. Als L'Arronge (am „Deutschen Theater") bei seinen Faust-Aufführungen im zweiten Teil die Klassische Walpurgisnacht beseitigte, wird ihm jedermann gedankt haben, und selbst von „Goethes Statthalter auf Erden" wurde keinerlei Widerspruch laut. Als er auch den folgenden ganzen Akt mit den kostbaren und für

Digitized by Google

Fausts Entwicklung zudem unerläßlichen Helena-Partien strich, spottete freilich Fritz Mauthner: Erich Schmidt habe den Ur-Faust entdeckt, L'Arronge den „Uhr-Faust“. Aber solche Pietätlosigkeit, die ohne Rücksicht auf dramatische Baukunst und Charakterentfaltung mehr darauf Bedacht nimmt, daß die reicheren Besucher nicht zu spät zur gewohnten Schlemmerei gelangen, sie lag Eugen Kilian weltenfern, der seine Kürzungen ganz im Gegenteil nur vornahm, um das innere Gesetz eines großen Dramas wieder zu Ehren zu bringen. Seinem Zugreifen wie seiner liebevollen Schonung dürfen wir uns ruhig anvertrauen.

Minna von Barnhelm.

Herrn Dr. Kilian in Dankbarkeit und Hochachtung gewidmet von Paul Ernst.

Als Lessing die Minna von Barnhelm dichtete, ging er von dem Charakter des Tellheim aus. Tellheim ist die Sonne, um welche sich sämtliche Figuren des Stückes, selbst der Wirt, als Planeten bewegen. Die Charaktere dieser andern Figuren sind alle auf seinen Charakter gestimmt: sie heben ihn hervor durch nähere und entferntere Ähnlichkeit, durch stärkeren und geringeren Kontrast.

Die Handlung des Lustspiels ist nicht sehr stark. Es wird sehr viel Raum durch Episoden ausgefüllt. Just, Werner, der Wirt, die Dame in Trauer, Riccaut, sind teilweise reine Episodenfiguren, teilweise tragen sie weit über das dramatisch Notwendige hinaus episodische Züge. Auch so gibt die Handlung nicht genug her, und es muß die künstliche Intrigue mit dem Ring eingefädelt werden.

Aber gerade dadurch, daß die Handlung nicht energisch vorwärts treibt, sich nicht vielfältig in einen Knoten verwickelt, der unlösbar scheint und unsern Verstand in Anspruch nimmt, gerade dadurch bleibt Raum genug für die reizende und liebenswürdige Charakteristik des Lustspiels.

Hier kann man nun etwas sehr Merkwürdiges beobachten. Das Gegenspiel zu Tellheim gibt Minna. Betrachtet man

Aufführungen nur als Luxusfigur betrachtet werden durfte, und der Stallmeister Rosenberg, der ebenso belanglos ist, und dessen Reden schon in früheren Bearbeitungen dem Fräulein Neubrunn in den Mund gelegt wurden. Von den 6538 Versen des Originals sind etwa 3950 stehen geblieben. Die 2651 Verse der Piccolomini sind auf 1511, die 3887 von Wallensteins Tod auf 2444 beschränkt worden. Die Striche dürften in Piccolomini nur sehr wenig, in Wallensteins Tod wohl gar nicht über das übliche Maß der Theaterstriche hinausgehen. Von Wallensteins Lager ist mit Ausnahme einiger Strophen des den Schluß bildenden Reiterliedes überhaupt keine Zeile gestrichen, was sich bei der Trennung von der eigentlichen Tragödie um so eher bewerkstelligen ließ und was ich für um so erfreulicher halte, als man diesem Wunderwerk der Weltliteratur keine Zeile rauben darf.

Die Wiedergabe des Wallenstein als einteiliges Theaterstück ist mit diesen Versuchen aus den Kinderschuhen des literarischen Experiments heraus. Die Art, wie das Publikum den ihm neugeschenkten Wallenstein aufnahm, hat bewiesen, daß es der liebevollen, einrichtenden Arbeit des Dramaturgen mit seinem Herzen gefolgt war. Das Theater, das eine Aufführung des einteiligen Wallenstein unternimmt, erfüllt eine hohe künstlerische Aufgabe, eine Aufgabe, die ganz außerordentliche Forderungen stellt und bedeutende Anspannung aller Kräfte verlangt. Aber es kann sich belohnt finden in dem erhebenden Gedanken der Vollbringung einer besonders verdienstvollen Leistung für unseren großen nationalen Dichter.

Eugen Kilians einteiliger Wallenstein in Böhmen.

Von Jaroslaw Kvapil, Prag.

In der ganzen dramatischen Weltliteratur gibt es wohl kein großes Werk, das uns Böhmen näher wäre als Schillers „Wallenstein". In einer verhängnisvollen Epoche unserer Geschichte und bei uns in Böhmen spielend, findet es auch für unser nationales Fühlen manchmal Worte (Kellermeisters Erzählung, Wallenstein an Wrangel über Böhmen), die einem

Digitized by Google

unvergeßlich bleiben und für unser Publikum natürlich von einer unfehlbaren Wirkung sind, und doch dauerte es lange, bevor bei uns „Wallenstein“ zu einem echten Repertoirestücke wurde, obwohl man das Werk in einer verhältnismäßig guten Übersetzung (von J. J. Kolar) schon seit Mitte des vorigen Jahrhunderts besitzt. Aber die böhmische Bühne wollte sich dem Ganzen nur zaghaft nähern, und erst in unserem neuen Nationaltheater, das seit 1883 besteht, wurden alle drei Teile der Dichtung, an den üblichen zwei Abenden, aufgeführt. Das war im Jahre 1888, jedoch es kam nur zu einigen Aufführungen. Ich selbst konnte mich in meinen ersten Theaterjahren nicht entschließen, das ganze Werk zu bringen, um so mehr als mir eine neue Übersetzung notwendig erschien, und erst 1908 machte ich mich an die Arbeit. Ein glücklicher Zufall führte mich damals in München mit Dr. Eugen Kilian zusammen, mit dem ich bis zu dieser Zeit nur schriftlich verkehrte, und nach einigen Gesprächen und mit seiner Monographie über den einheitlichen „Wallenstein“ an der Hand war ich gleich entschlossen, seine Vorschläge auf unserer böhmischen Nationalbühne in Prag zu verwirklichen. Anfangs fehlte es natürlich nicht nur bei unseren Leuten, sondern auch bei manchem deutschen Kollegen (daß „nicht nur — sondern auch“, könnte man übrigens auch umgekehrt sagen!) an Zweifeln, und hauptsächlich wollte man mir nicht glauben, daß das Publikum den ganzen, wesentlich doch nicht gekürzten „Wallenstein“ an einem einzigen Theaterabend verdauen würde. Nun, das Wagnis ist mir am 27. November 1909 prächtig gelungen! Ich hielt mich treu an alle Vorschläge Kilians, wobei ich mir die Szenerie so einrichtete, daß die Zwischenakte und Verwandlungen womöglich kurz waren, und die Erstaufführung konnte schon in 6 Stunden, von sechs bis zwölf, mit nur zwei größeren Zwischenpausen (nach dem Vorspiel und nach der Sternwarte) erledigt werden. Erst an diesem merkwürdigen Abend hat die böhmische Bühne Schillers Meisterwerk endgültig erworben, und von diesem Zeitpunkt an ist „Wallenstein“ das meist gespielte Stück der Weltliteratur in unserem Spielplane. Als solches konnte ich es schon nach einem halben Jahre meinem lieben Freunde Kilian zeigen, als

Digitized by Google

er bei uns in Prag im Mai 1910 zum erstenmal weilte, und der Erfolg der Aufführung war **sein** Erfolg. In derselben Fassung habe ich das Werk im Herbste 1913 an der historischen Stelle seiner Handlung, nämlich an dem böhmischen Stadttheater in Pilsen, in Szene gesetzt, und auch da hat sich an etwa zwölf Vorstellungen — fast en suite — die Wirksamkeit der einheitlichen Aufführung bewährt. Kilians Name ist seit diesen Erfolgen in unseren theatralischen und dramaturgischen Kreisen sehr populär und sehr geschätzt. — Und das darf ich ihn und seine Freunde in München wohl wissen lassen, da ich aufgefordert wurde, mich an einer Publikation zu seinen Ehren zu beteiligen. Ich drücke Ihnen, werter und lieber Freund in diesen schweren, selbst Wallensteins Epoche überragenden Tagen, wo wir zu einander so weit haben, aus der Ferne und Fremde herzlich und dankbar Ihre Hand!

Die Zeit im „Wallenstein".

Von Robert **Hessen** (Berlin-Wilmersdorf).

Schiller hat uns bekanntlich durch verschiedene Sorglosigkeiten die Feststellung der richtigen Zeitfolge im „Wallenstein" erschwert. Schon Wilhelm Vogel († 1843) hatte in Isolanis Mund (W. T. II, 5) das „neulich" zu rügen und es mit Fug durch ein „gestern" ersetzt. Nicht minder verwirrend ist nach dem starken Schießen „diesen Abend", von dem der Held bei seiner Ankunft in Eger spricht und das sich auf den unglücklichen Einbruch der von Max geführten Pappenheimer in den Schwedenverhau bezieht, des gleich nach Wallenstein in Eger eintreffenden schwedischen Hauptmannes Aussage:

„Heut früh bestatteten wir ihn."

Da kein Begrabener sich an einem noch so starken Schießen beteiligen kann, wäre man geneigt, den Vorgang um vierundzwanzig Stunden zurückzudatieren. Doch widerspräche das der sonstigen Zeitanwendung des Stückes, das in kurzen vier Tagen abrollt. Fast gleichzeitig mit der Kapuzinerpredigt im Vorspiel führt Max aus Kärnten die Herzogin Friedland und Thekla dem beglückten Vater zu, beklagt sich Questenberg über die Gesinnung

der Truppen. Am selben Abend findet das Gastmahl statt, wo der betrunkene Illo aus der Schule schwatzt. Tief in der Nacht wird ein kaiserlicher Offizier durchs Klosterpförtchen mit heimlicher Botschaft vor Oktavio geleitet, befragt Wallenstein mit Seni den Sternenhimmel, erscheint der Schwede Wrangel vor ihm.

Am zweiten Vormittag wird zwischen Wallenstein und Max die Schicksalsfrage gestellt (W. T. II, 2), warnen Illo und Terzky den Helden vor Oktavio, der tatsächlich in selbiger Stunde erst Isolani, dann Buttler herumbringt und auch den Sohn mitnehmen möchte („Max, folg' mir lieber gleich" . .). Ebenso, sprechen die kurz vorher fallenden Worte des Bedienten:

„Des Fürsten Pferde stehen auch schon unten . ."

sowie der beschleunigende Zettel Isolanis für eine nun sofort erfolgende Abreise. Trotzdem sagt im anschließenden Akt (W. T. III, 7) Terzky zu Wallenstein:

„. . . . . . Noch gestern abends
Beschworen wir Dich, den Octavio,
Den Schleicher, aus den Toren nicht zu lassen,
Du gabst die Pferde selber ihm zur Flucht" —

Dafür lassen Theklas Worte (III, 1) in bezug auf Max:

„Ich hab ihn heut und gestern nicht gesehen . ."

wenigstens keinen Zweifel darüber, daß wir uns hier am dritten Vormittag des Stückes befinden. In der Mittagszeit reißt Max nach gefallener Entscheidung sich los und zieht mit den Seinen gegen die Schweden. Den Helden selbst läßt die Überlieferung in einer Sänfte aufbrechen; doch muß es nicht lange hinter Max und vermutlich, nach etlichen Reisevorbereitungen, gegen Ende des dritten Nachmittags geschehen sein. Die Luftlinie zwischen Pilsen und Eger beträgt achtzig Kilometer. Im Schritt kann der Held sein Ziel nur mit Zuhilfenahme der dritten Nacht und am vierten Abend, allerdings auch nicht später, erreicht haben. Die Stelle bei der Ankunft liest sich so, als ob die letzte Strecke des Weges „zur linken Hand" vom herübergetragenen Schall eines Gefechts begleitet gewesen sei, Max also, was auch vieles für sich hat, erst am Tage nach seinem Ausritt, also am vierten des Stückes, den ziemlich weit entfernten Feind angegriffen habe; wodurch eben die Aussage des schwedischen Haupt-

Digitized by Google

manns, der an diesem vierten Tag den Kampf schon als etwas weiter Zurückliegendes nimmt, ungereimt wird. In der heraufziehenden (vierten) Nacht sinken erst die Mitverschworenen, dann der Held selbst unter den rächenden Streichen.

Die landesübliche Halbierung des mächtigen Wallensteingedichtes und seine Streckung für zwei Vorstellungen hat die Deutschen im allgemeinen bisher an der Erkenntnis verhindert, welch ein straffer, wuchtiger Fortschritt in diesem durch großen Wurf und innere Ausgeglichenheit vollkommensten aller Schillerdramen herrscht. Der Bühnenbrauch, der ja schon früh und oft beklagt wurde, reißt den Faden in der Mitte durch und bringt gerade das Kunstreichste um den vollen Preis der Wirkung. Ein Beispiel mag genügen. Wenn Wallenstein im ersten Auftritt des Trauerspiels verblendet ausruft:

„. . . . . Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh' die Glücksgestalt mir wieder wegfliegt überm Haupt . ."

so sollte und könnte den Zuhörer das Anpacken der Nemesis durchschauern, denn der Unterhändler Sesin ist, wie wir von dem erwähnten Boten gegen Schluß der „Piccolomini" erfuhren, mit all seinen Geheimpaketen durch die Kaiserlichen abgefangen und auf dem Wege nach Wien, das ganze Spiel Wallensteins aufgedeckt, er selbst verloren. Doch das wissen nur die Besucher des voraufgegangenen Piccolomini-Abends. Und schon der ältere Körner murrte, daß die durch diesen vorbereitete Stimmung „in einem Zeitraum von zwanzig Stunden, in denen man geschlafen, gegessen und seine prosaischen Geschäfte verrichtet hat, großenteils verschwunden" sei. Ja, vielfach folgt „Wallensteins Tod" erst nach ein paar Tagen und wird von einer Menge ganz anderer Leute besucht. So verpufft jenes tragische Moment, statt in die Herzen zu schneiden. Man sieht nur: der Held ist aufgeräumt hoffnungsvoll, und Terzkys Bericht über die gleiche Sache kommt jetzt wie Brühe nach der Mahlzeit.

Für diesen Übelstand hat einst der unvergeßliche Dramaturg Karl Werder Abhilfe gesucht in den Vorlesungen, die er über „Wallenstein" seit dem Winter 1860/61 an der Berliner Hoch-

schule hielt und 1889 herausgab, nachdem Franz Dingelstedt bereits 1859 in Weimar zur Hundertjahrfeier von Schillers Geburtstag das Wagnis, die ganze Dichtung hinter einander an einem Tage zu geben, unternommen hatte. Da solche spannenden festtäglichen Veranstaltungen mit erhöhter Aufnahmefähigkeit nur in weiten Abständen wiederkehren und inmitten unseres hastenden modernen Getriebes die nötige Sammlung für sie nur sehr schwer zu gewinnen ist, mußte tiefer angepackt werden, um die bisher vermißte Einheitlichkeit nicht nur äußerlich zu erzwingen, sondern auch innerlich zu erleichtern. Hier setzte Karl Werders Vorarbeit ein. Er widersprach der von Schiller selbst nur ungern und aus Rücksicht auf die Theatergewohnheit gutgeheißenen Zerteilung des Werkes in „Wallensteins Lager", das nun schon Jahrzehnte hindurch vom Übrigen abgesondert und bald hinter, bald vor Benedix oder Kotzebue gegeben worden war, und noch zwei große Stücke. Bei den ersten Aufführungen in Weimar und Berlin (1799) hatte man zwar zu den „Piccolomini" die beiden ersten Akte des Trauerspiels herangezogen, wodurch wenigstens das tragische Moment gerettet und die Einleitung der fallenden Handlung schärfer wurde. Doch war das wieder abgekommen. Karl Werder machte nun ganz neue Einschnitte, damit die bisher darum betrogenen Deutschen dieser Wunderleistung dramatischer Baukunst endlich einmal gerecht zu werden vermöchten, drang gleichfalls vor allem darauf, daß der letzte Akt der „Piccolomini" und der erste von „Wallensteins Tod" als unbedingt zusammengehörig in einem Zuge vorgeführt werden müßten, kam aber schließlich auch auf ein anfechtbares Gebilde von sechs Akten hinaus.

Werder brach die Bahn jedoch zugleich nach einer andern Richtung hin. Er hatte den Mut, offen einzugestehen, daß „Wallenstein" durch den Gedankenreichtum und die unvergleichliche Sprachbeherrschung seines Dichters mit den Schätzen deutscher Gemütsbildung nicht nur geschmückt, sondern überladen worden sei. Wir wollen es freilich Max und Thekla nicht vergessen, daß gerade ihre Gestalten Schillers Schaffenslust angeregt und aufrechterhalten haben, um bei der Formung des an sich so trockenen Stoffes auszuharren. Karl Werder indessen,

dem es vor Max nicht recht wohl werden wollte, hatte selbst gegen Oktavio den Einwand zu erheben: „Es ist, als hörte man wieder den Don Carlos!“ und ging vollends mit dem schwärmenden Sohn ins Gericht. Wie herrlich liest sich die berühmte Stelle:

> „O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
> In's Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit . .“

Aber sie ist zu sehr ausgesponnen, fällt aus dem Zusammenhang, hält auf, kümmert sich zu wenig um die dramatische Lage. Werder erklärt sie unverblümt für einen „Mißgriff“ und sagt von dieser Schillerschen Manier: sie „zerstört die Illusion und verdirbt den poetischen Charakter“.

So war denn die Parole ausgegeben: des Dichters Werk zu retten auch gegen den Dichter selbst. Nur die kunstverständigste, von feinem Nachempfinden und gerechter Schonung geleitete Hand durfte sich an diese Aufgabe herantrauen; soweit es überhaupt möglich, hat Eugen Kilian sie gelöst. Wer sich für die Einzelheiten interessiert, versäume nicht, in der zweiten Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter“ das betreffende Kapitel nachzulesen, dazu seine gleichfalls bei Georg Müller in München erschienene Schrift: „Schillers Wallenstein auf der Bühne.“ Kilian kommt, nachdem er von den 7623 Versen des Werkes ganze 2900 als streichbar bezeichnet hat, auf ein einheitliches, außer dem Vorspiel noch fünfaktiges, Theaterstück von insgesamt etwa 4720 Versen hinaus, das laut ihm „in einem Zeitraum von sechs Stunden mit Leichtigkeit bewältigt werden kann“. Ihm selbst hat leider ein neidisches Geschick bisher die Gelegenheit vorenthalten, die Probe auf sein Exempel anzustellen.

Das größte Hindernis für die Neuerung bildete und bildet noch heute die schlichte Tatsache, daß die Meininger durch ihre, 1876 in Berlin begonnenen, Gastspiele mit unvergeßlichen Darbietungen Schule gemacht haben, wodurch bei allen kunstfrohen Deutschen sich nach und nach der Eindruck befestigte, daß „Wallenstein“ so, wie er ist, zwei herrliche und würdige, dabei höchst unterhaltliche Theaterabende füllt. Herzog Georg hatte jene schmähliche Zeit beendet, als die „Piccolomini“ überhaupt aus unsern Theatern fast verschwunden waren und selbst an Hof-

Digitized by Google

bühnen „Wallensteins Tod“ als zu lang beim zweiten Akt angefangen wurde, mit den Worten:

„Mir meldet er aus Linz, er läge krank . . “

Nach solchem Stumpfsinn wirkten jene kostüm- wie textgetreuen Aufführungen natürlich als eine befreiende, glanzvolle Tat. Schon Werder faßte die durch sie erzeugte öffentliche Meinung dahin zusammen: man wünschte künftig nur noch das Ganze zu sehn, wohlverstanden: an getrennten Abenden. Einer so fest eingebürgerten Tradition gegenüber mußte natürlich Kilians Vorschlag zunächst befremden, und es fehlte (1908) nicht an heftigem Widerspruch. Der Versuch, unzerstückte Vorführungen an einem Abend mit Kürzung zu bewirken, ist gleichwohl bald darauf, u. a. 1909 in Mannheim (durch Dr. Hagemann) und 1910 in Hamburg erfolgreich durchgeführt worden*, zur Stärkung einer auserlesenen Gemeinde, die geläutertes technisches Verständnis mitbrachte, um Schillers „großen Schritt“ ermessen zu können und sich an den reinen Linien eines von überwuchernden Ranken gesäuberten, in der Kühnheit seiner Anlage wieder hergestellten Kunstwerkes zu erfreuen. Für den Berufsmenschen, der nach dem Druck des Alltages ein Theater aufsucht, um sich irgendwie zu erquicken oder zu erbauen und seine Daseinslust anzufachen, bedeutet diese herbere Weise freilich doch eine erhöhte Anstrengung und vielleicht Ermüdung; denn das gekürzte Drama bleibt als Ganzes eben, praktisch angesehen, weit länger als der Inhalt eines sonst üblichen Wallenstein-Abends. Hingegen sollten alle geschulten Besucher Eugen Kilian für sein Hinarbeiten auf einen gesteigerten dramatischen Genuß danken und nicht aufhören, diesen als eine besondere Festgabe zu fordern.

Erfüllt sich unsere Hoffnung, ihn bald wieder schaffensfreudig in gesegneter Tätigkeit anzutreffen, dann gedenkt er vielleicht noch einer ähnlichen Aufgabe, die schon allzu lange des Lösers wartet und als beleuchtender Parallelfall zum „Wallenstein“ am Schluß hier kurz erwähnt sein mag. Ich meine Goethes „Torquato Tasso“. Die Erfahrung lehrt, daß die Kundigen nach dem zweiten Akt mit seiner herrlichen Steigerung, manchmal

* Auch in Braunschweig 1911. Man vergleiche den Aufsatz von Herrn Dr. Waag in diesem Heft.

fluchtartig und scharenweise, das Theater verlassen. Sie wissen: jetzt flaut die Sache ab. Der dritte Akt, statt die Erschütterungen und Wechsel einer fallenden Handlung zu bringen, bietet nur Lesefrucht; von der Bühne her langweilt er. Die Auftretenden schwelgen in allerlei Selbstbespiegelungen und liefern bestenfalls berichtende Charakteristik, die nicht in Handlung umgesetzt und vorgezeigt wurde. Kurz, wir entdecken ein geistsprühendes „Feuilleton" in Versen über die Weltfremdheit echter Poeten und ähnliches; aber diese Beigaben lähmen den dramatischen Nerv, sind nicht imstande, unsern Hunger nach wirklichen Vorgängen infolge von Verschärfung der Gegensätze durch Willensanstrengung der Hauptpersonen zu sättigen, und ertöten das Interesse.

Kein Wunder: Goethe hat, nachdem sein „Tasso" schon fertig war, den Inhalt dieses dritten Aktes hinterher an der gefährlichsten Stelle eingeschoben, wie ein betrachtendes Kapitel in einen Roman, und der Gliederung des Ganzen damit den größten Dauerschaden zugefügt. Wer das Herz dazu hat, lese mit Weglassung dieses unnütz aufhaltenden Einschubes den 1., 2., 4. und 5. Akt nacheinander, und er wird merken, welch ein fesselndes, lebhaftes Theaterstück „Tasso" heute noch sein könnte. Auch dem vierten Akt wird ja der Wind aus den Segeln nur genommen, weil seine Handlungsneuheiten, wie z. B. der Plan der Gräfin, Tasso von Ferrara wegzuführen, schon im dritten vorhergesagt und, zum Teil im Selbstgespräch, breitgetreten wurden.

Begeisterte Wagnerianer bemühen sich neuerdings, durch Tilgung störender Längen in des Meisters Musikdramen diese dem Publikum erst recht teuer zu machen. Die Partitur kann ja der Wissenschaft nie verloren gehn, so wenig wie der ursprüngliche Text zu „Tasso" und „Wallenstein". Ja, es fragt sich sehr, ob gewisse Zusammenfassungen, die Kilian für den Einheits-Wallenstein vorschlug, zum Behagen der Zuschauer nicht auch für die üblichen Sondervorstellungen angebracht wären. Als L'Arronge (am „Deutschen Theater") bei seinen Faust-Aufführungen im zweiten Teil die Klassische Walpurgisnacht beseitigte, wird ihm jedermann gedankt haben, und selbst von „Goethes Statthalter auf Erden" wurde keinerlei Widerspruch laut. Als er auch den folgenden ganzen Akt mit den kostbaren und für

Digitized by Google

Fausts Entwicklung zudem unerläßlichen Helena-Partien strich, spottete freilich Fritz Mauthner: Erich Schmidt habe den Ur-Faust entdeckt, L'Arronge den „Uhr-Faust“. Aber solche Pietätlosigkeit, die ohne Rücksicht auf dramatische Baukunst und Charakterentfaltung mehr darauf Bedacht nimmt, daß die reicheren Besucher nicht zu spät zur gewohnten Schlemmerei gelangen, sie lag Eugen Kilian weltenfern, der seine Kürzungen ganz im Gegenteil nur vornahm, um das innere Gesetz eines großen Dramas wieder zu Ehren zu bringen. Seinem Zugreifen wie seiner liebevollen Schonung dürfen wir uns ruhig anvertrauen.

Minna von Barnhelm.

Herrn Dr. Kilian in Dankbarkeit und Hochachtung gewidmet von
Paul Ernst.

Als Lessing die Minna von Barnhelm dichtete, ging er von dem Charakter des Tellheim aus. Tellheim ist die Sonne, um welche sich sämtliche Figuren des Stückes, selbst der Wirt, als Planeten bewegen. Die Charaktere dieser andern Figuren sind alle auf seinen Charakter gestimmt: sie heben ihn hervor durch nähere und entferntere Ähnlichkeit, durch stärkeren und geringeren Kontrast.

Die Handlung des Lustspiels ist nicht sehr stark. Es wird sehr viel Raum durch Episoden ausgefüllt. Just, Werner, der Wirt, die Dame in Trauer, Riccaut, sind teilweise reine Episodenfiguren, teilweise tragen sie weit über das dramatisch Notwendige hinaus episodische Züge. Auch so gibt die Handlung nicht genug her, und es muß die künstliche Intrigue mit dem Ring eingefädelt werden.

Aber gerade dadurch, daß die Handlung nicht energisch vorwärts treibt, sich nicht vielfältig in einen Knoten verwickelt, der unlösbar scheint und unsern Verstand in Anspruch nimmt, gerade dadurch bleibt Raum genug für die reizende und liebenswürdige Charakteristik des Lustspiels.

Hier kann man nun etwas sehr Merkwürdiges beobachten.

Das Gegenspiel zu Tellheim gibt Minna. Betrachtet man

ihren Charakter, ohne sich über die technischen Verwicklungen Rechenschaft abzulegen, so erscheint derselbe doch als der natürlichste, ungezwungenste des Stücks, erscheint er fast wie unmittelbar nach dem Leben gezeichnet. Untersucht man aber, welche Rolle er in der Ökonomie der Handlung zu spielen hat, so findet man, daß er rein durch die Konstruktion des Lustspiels bedingt ist, daß er bis ins einzelne hinein gegeben wird durch den Charakter des Tellheim.

Dieser aber muß der im Gemüt des Dichters zuerst vorhandene Charakter gewesen sein, weil alle übrigen Charaktere auf ihn orientiert sind.

Wir können, wenn wir von ihm ausgehen, nicht nur die Konstruktion des Stückes nachdichten, wie sie wahrscheinlich in Lessing sich gebildet hat, sondern auch den dichterischen Vorgang beobachten bei dem Schaffen eines so reizenden Charakters wie Minna ist.

Das spezifisch preußische Wesen bildete sich zu Bewußtsein unter und durch Friedrich den Großen. Lessing hat diesen Bildungsprozeß mit erlebt; man kann sagen, daß er mit an ihm teilgenommen hat.

Ein bedeutender Dichter unterliegt nun niemals passiv den Vorgängen der Wirklichkeit; er erlebt sie sehr stark, aber er stellt sich ihnen immer selbständig gegenüber, indem er in der Phantasie die Weiterbildungen vor sich gehen läßt, die in der Wirklichkeit selten oder nie vor sich gehen. So muß der Dichter notwendig darauf kommen, daß seine Phantasie das komische Gegenbild der ernsten Vorgänge ausmalt.

Das Tragische ist ja für die Leute schon schwer zu verstehen; das Komische fällt ihnen noch viel schwerer. Man kann sich wohl die Beweglichkeit der Phantasie nicht vorstellen, bei welcher man dasselbe Gefühl ernst haben kann und doch komisch nimmt. So weiß man etwa mit den komischen Figuren in der gothischen Plastik nichts rechtes anzufangen. Man nehme also hin, daß dem Dichter, der ja doch selber ein Tellheim war, in chaotischen Formen die Gestalt eines Mannes auftaucht, in dem sich alles um Ehre und Pflicht dreht, und der, indem er dadurch in einen scheinbar unlöslichen Widerspruch mit der Natur kommt, komisch wird.

Digitized by Google

Man kann um die Figur natürlich nur ein Lustspiel bauen; und er kann als Gegenspiel nur eine weibliche Person haben. Erstens, aus allgemeinen Gründen der Bühne, wo es eben immer vorteilhafter ist, wenn sich die Geschlechter gegenüberstehen, und wo man natürlich diesen Vorteil ausnutzt, wo es geht. Zweitens, weil ein männliches Gegenspiel entweder eine Wiederholung des Charakters sein müßte, etwa auf einer andern Stufe, so, wie es Werner ist; das gibt aber nur eine Episode her; oder das Gegenteil, naive Gemeinheit, wie der Wirt; da ist aber nicht genug mögliche Reibung, um eine eigentliche Handlung zu erzielen, denn solche Menschen haben gar nichts miteinander gemein. Lessing ist von unsern großen Dichtern ja der einzige, der sich gegen seinen Vorwurf immer freigestellt hat und ihn, in der Art der antiken Tragiker, nach den Bedürfnissen seines Dramas verändert hat, wie er etwa die Emilia aus der Virginia durch Konstruktion entwickelt hat. Es ist also bei der Gangart seiner Phantasie nicht unmöglich, daß er Werner und Wirt eine Weile als Gegenspieler durchgedacht hat und so auf diese Figuren gekommen ist.

Es bleibt also als Gegenspiel ein weibliches Wesen. Vielleicht ist auch die Dame in Trauer ein Fehlgang der konstruierenden Phantasie gewesen und sollte ursprünglich das Gegenspiel sein. Aber auch sie kann nur eine Episode hergeben. Es ist sehr möglich, daß die Phantasie, welche den steifen, halsstarrigen Mann vor den Augen hat, auf eine Liebesbeziehung zuletzt kommen wird.

Diese aber ist der dramatische Fund; in ihr kann sich die Komik von Pflicht und Ehre restlos entwickeln, denn die Liebe, als eines der natürlichsten und instinktivsten Gefühle, muß ja zu den nicht natürlichen sittlichen Gefühlen den stärksten Gegensatz bilden.

Es handelt sich also um den Kampf zwischen Pflicht und Ehre einerseits und Liebe andererseits. Da Pflicht und Ehre die gegebenen Mächte sind, welche die Festung innehaben, so muß die Liebe angreifen.

Damit ist also ein wichtiger Charakterzug der Minna nötig eine wichtige Handlung von ihr.

Aber wenn ein Dichter, der selber ein Tellheim ist, seine

Digitized by Google

Natur komisch nimmt, so muß das auf der entsprechenden Höhe der Gesittung vor sich gehen. Es darf keine niedrige Liebe sein, welche einen Tellheim verfolgt. In der Wirklichkeit kann es ja wohl geschehen, daß auch ein Tellheim mit irgendeiner Soubrette anbändelt, und daß das verliebte Geschöpf hinter ihm herläuft. Das ergäbe keine Situation, die ein Lessing in solchem Fall brauchen könnte. Minna muß seelisch auf derselben Höhe stehen, wie Tellheim.

Nun haben wir aber auch Minna schon in einer komischen Situation, einfach durch die zwei, aus dem Charakter Tellheims sich ergebenden Bestimmungen: daß sie die höchste Vornehmheit des Charakters zeigen und dabei aggressiv in der Liebe vorgehen muß.

Soll das Vorgehen einen Sinn haben, dann muß natürlich Tellheim Minna auch lieben. Was können für Gründe vorliegen, daß Pflicht und Ehre ihm verbieten, dieser Liebe zu folgen und Minna zwingen, ihn anzugreifen? Doch nur solche, die ihn nach seiner Meinung der Hand Minnas unwürdig erscheinen lassen. Das dürfen aber keine ernsten Gründe sein, denn sonst wäre er ihrer Hand ja wirklich unwürdig. Lessing zählt drei auf: der lahme Arm, die Ehrenkränkung wegen der Angelegenheit der vorgeschossenen Gelder, und die Armut. Ob wir nicht wieder die Tätigkeit der Phantasie belauschen können, welche sich die Möglichkeiten vorstellt, das Verworfene aber nicht ganz fallen läßt, sondern noch nebenbei mitnimmt? Es würde genügen, wenn Tellheim arm ist: woraus sich denn für Minna wieder ergibt, daß sie reich sein muß; und zwar, damit sie das Vermögen gleich zur Hand hat, eine reiche Erbin, was ihr denn auch die Bewegungsfreiheit verschafft, dam[illegible] ungehindert durch elterliche Verbote nachreisen kan[illegible] aber auch genügen, wenn die Ehrenkränkung [illegible] und im Lauf der Handlung aufgehoben wür[illegible] Intrigue Minnas hätte geschehen könne[illegible] gewesen wäre wie die mit dem Ring.

Rechnen wir zusammen, welche Eigenscha[illegible] als nötig ergeben: Vornehmheit der Gesinn[illegible] Leichtigkeit des Geistes und Temperaments, w[illegible]

Digitized by Google

Tellheim nachzureisen; Reichtum; Elternlosigkeit. Wenn man sich die Figur genau ansieht, dann wird man finden, daß sie aus diesen Eigenschaften gestaltet ist.

Daß die Handlung durch den Charakter Tellheims bis ins einzelne gegeben ist, wird ja weniger auffallen, als diese Gegebenheit des Charakters von Minna.

Im gewöhnlichen Leben geschieht es ja sehr oft, daß Handlungen von Menschen ausgehen, die von ihnen treuherzig als Ergebnisse ihrer Überlegung und ihres Willens aufgefaßt werden, während der Außenstehende genau sieht, daß sie nur die Beziehung zwischen den Handelnden und seinem Gegenspieler sind. Die falsche Psychologie, die wir im Leben haben, wenden die Menschen auch auf die Dichtung an. Sie glauben, daß der Dichter schafft, um Charaktere zu gestalten, und daß die Charaktere die Hauptsache in der Dichtung sind. Es handelt sich aber auch in der Dichtung immer um Beziehungen. Wenn der Punkt, von dem die dichterische Phantasie ausgeht, eine komische Beleuchtung von Treue und Ehre ist, dann sind damit die Charaktere von Tellheim und Minna gegeben.

Die gewöhnliche Auffassung hat als letzte Ursache eine geringe Meinung von der Kraft der dichterischen Phantasie. Sie meint, daß der Dichter irgendwie an die beobachtete Wirklichkeit gebunden ist, daß er etwa eine Minna im Leben kennen gelernt hat und der nun die Züge abgelauscht hat für seine Dichtung. Wäre es so, dann wäre das Drama überhaupt unmöglich, denn daß ein Dichter einen solchen Schatz von Beobachtungen hätte, daß er die Personen, welche er gerade braucht, aus ihm zusammenstellen könnte, das ist doch ausgeschlossen. Der Dichter schöpft aus sich. Lessing hat nie eine Minna gesehen, sie ist ganz seinem vornehmen Herzen, seinem starken Geist, und seinem heitern Temperament entsprungen.

Hebbels „Genoveva“ auf der Bühne.

Von Alwin Kronacher.

In der zweiten Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter“ spricht Eugen Kilian gelegentlich seines Aufsatzes über „Genoveva“

manns, der an diesem vierten Tag den Kampf schon als etwas weiter Zurückliegendes nimmt, ungereimt wird. In der heraufziehenden (vierten) Nacht sinken erst die Mitverschworenen, dann der Held selbst unter den rächenden Streichen.

Die landesübliche Halbierung des mächtigen Wallensteingedichtes und seine Streckung für zwei Vorstellungen hat die Deutschen im allgemeinen bisher an der Erkenntnis verhindert, welch ein straffer, wuchtiger Fortschritt in diesem durch großen Wurf und innere Ausgeglichenheit vollkommensten aller Schillerdramen herrscht. Der Bühnenbrauch, der ja schon früh und oft beklagt wurde, reißt den Faden in der Mitte durch und bringt gerade das Kunstreichste um den vollen Preis der Wirkung. Ein Beispiel mag genügen. Wenn Wallenstein im ersten Auftritt des Trauerspiels verblendet ausruft:

„. . . . . Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh' die Glücksgestalt mir wieder wegfliegt überm Haupt . ."

so sollte und könnte den Zuhörer das Anpacken der Nemesis durchschauern, denn der Unterhändler Sesin ist, wie wir von dem erwähnten Boten gegen Schluß der „Piccolomini" erfuhren, mit all seinen Geheimpaketen durch die Kaiserlichen abgefangen und auf dem Wege nach Wien, das ganze Spiel Wallensteins aufgedeckt, er selbst verloren. Doch das wissen nur die Besucher des voraufgegangenen Piccolomini-Abends. Und schon der ältere Körner murrte, daß die durch diesen vorbereitete Stimmung „in einem Zeitraum von zwanzig Stunden, in denen man geschlafen, gegessen und seine prosaischen Geschäfte verrichtet hat, großenteils verschwunden" sei. Ja, vielfach folgt „Wallensteins Tod" erst nach ein paar Tagen und wird von einer Menge ganz anderer Leute besucht. So verpufft jenes tragische Moment, statt in die Herzen zu schneiden. Man sieht nur: der Held ist aufgeräumt hoffnungsvoll, und Terzkys Bericht über die gleiche Sache kommt jetzt wie Brühe nach der Mahlzeit.

Für diesen Übelstand hat einst der unvergeßliche Dramaturg Karl Werder Abhilfe gesucht in den Vorlesungen, die er über „Wallenstein" seit dem Winter 1860/61 an der Berliner Hoch-

Digitized by Google

schule hielt und 1889 herausgab, nachdem Franz Dingelstedt bereits 1859 in Weimar zur Hundertjahrfeier von Schillers Geburtstag das Wagnis, die ganze Dichtung hinter einander an einem Tage zu geben, unternommen hatte. Da solche spannenden festtäglichen Veranstaltungen mit erhöhter Aufnahmefähigkeit nur in weiten Abständen wiederkehren und inmitten unseres hastenden modernen Getriebes die nötige Sammlung für sie nur sehr schwer zu gewinnen ist, mußte tiefer angepackt werden, um die bisher vermißte Einheitlichkeit nicht nur äußerlich zu erzwingen, sondern auch innerlich zu erleichtern. Hier setzte Karl Werders Vorarbeit ein. Er widersprach der von Schiller selbst nur ungern und aus Rücksicht auf die Theatergewohnheit gutgeheißenen Zerteilung des Werkes in „Wallensteins Lager", das nun schon Jahrzehnte hindurch vom übrigen abgesondert und bald hinter, bald vor Benedix oder Kotzebue gegeben worden war, und noch zwei große Stücke. Bei den ersten Aufführungen in Weimar und Berlin (1799) hatte man zwar zu den „Piccolomini" die beiden ersten Akte des Trauerspiels herangezogen, wodurch wenigstens das tragische Moment gerettet und die Einleitung der fallenden Handlung schärfer wurde. Doch war das wieder abgekommen. Karl Werder machte nun ganz neue Einschnitte, damit die bisher darum betrogenen Deutschen dieser Wunderleistung dramatischer Baukunst endlich einmal gerecht zu werden vermöchten, drang gleichfalls vor allem darauf, daß der letzte Akt der „Piccolomini" und der erste von „Wallensteins Tod" als unbedingt zusammengehörig in einem Zuge vorgeführt werden müßten, kam aber schließlich auch auf ein anfechtbares Gebilde von **sechs** Akten hinaus.

Werder brach die Bahn jedoch zugleich nach einer andern Richtung hin. Er hatte den Mut, offen einzugestehen, daß „Wallenstein" durch den Gedankenreichtum und die unvergleichliche Sprachbeherrschung seines Dichters mit den Schätzen deutscher Gemütsbildung nicht nur geschmückt, sondern überladen worden sei. Wir wollen es freilich Max und Thekla nicht vergessen, daß gerade ihre Gestalten Schillers Schaffenslust angeregt und aufrechterhalten haben, um bei der Formung des an sich so trockenen Stoffes auszuharren. Karl Werder indessen,

dem es vor Max nicht recht wohl werden wollte, hatte selbst gegen Oktavio den Einwand zu erheben: „Es ist, als hörte man wieder den Don Carlos!“ und ging vollends mit dem schwärmenden Sohn ins Gericht. Wie herrlich liest sich die berühmte Stelle:

„O schöner Tag, wenn endlich der Soldat
In's Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit . .“

Aber sie ist zu sehr ausgesponnen, fällt aus dem Zusammenhang, hält auf, kümmert sich zu wenig um die dramatische Lage. Werder erklärt sie unverblümt für einen „Mißgriff“ und sagt von dieser Schillerschen Manier: sie „zerstört die Illusion und verdirbt den poetischen Charakter“.

So war denn die Parole ausgegeben: des Dichters Werk zu retten auch gegen den Dichter selbst. Nur die kunstverständigste, von feinem Nachempfinden und gerechter Schonung geleitete Hand durfte sich an diese Aufgabe herantrauen; soweit es überhaupt möglich, hat Eugen Kilian sie gelöst. Wer sich für die Einzelheiten interessiert, versäume nicht, in der zweiten Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter“ das betreffende Kapitel nachzulesen, dazu seine gleichfalls bei Georg Müller in München erschienene Schrift: „Schillers Wallenstein auf der Bühne.“ Kilian kommt, nachdem er von den 7623 Versen des Werkes ganze 2900 als streichbar bezeichnet hat, auf ein einheitliches, außer dem Vorspiel noch fünfaktiges, Theaterstück von insgesamt etwa 4720 Versen hinaus, das laut ihm „in einem Zeitraum von sechs Stunden mit Leichtigkeit bewältigt werden kann“. Ihm selbst hat leider ein neidisches Geschick bisher die Gelegenheit vorenthalten, die Probe auf sein Exempel anzustellen.

Das größte Hindernis für die Neuerung bildete und bildet noch heute die schlichte Tatsache, daß die Meininger durch ihre, 1876 in Berlin begonnenen, Gastspiele mit unvergeßlichen Darbietungen Schule gemacht haben, wodurch bei allen kunstfrohen Deutschen sich nach und nach der Eindruck befestigte, daß „Wallenstein“ so, wie er ist, zwei herrliche und würdige, dabei höchst unterhaltliche Theaterabende füllt. Herzog Georg hatte jene schmähliche Zeit beendet, als die „Piccolomini“ überhaupt aus unsern Theatern fast verschwunden waren und selbst an Hof-

Digitized by Google

bühnen „Wallensteins Tod" als zu lang beim zweiten Akt angefangen wurde, mit den Worten:

„Mir meldet er aus Linz, er läge krank . . "

Nach solchem Stumpfsinn wirkten jene kostüm- wie textgetreuen Aufführungen natürlich als eine befreiende, glanzvolle Tat. Schon Werder faßte die durch sie erzeugte öffentliche Meinung dahin zusammen: man wünschte künftig nur noch das Ganze zu sehn, wohlverstanden: an getrennten Abenden. Einer so fest eingebürgerten Tradition gegenüber mußte natürlich Kilians Vorschlag zunächst befremden, und es fehlte (1908) nicht an heftigem Widerspruch. Der Versuch, unzerstückte Vorführungen an einem Abend mit Kürzung zu bewirken, ist gleichwohl bald darauf, u. a. 1909 in Mannheim (durch Dr. Hagemann) und 1910 in Hamburg erfolgreich durchgeführt worden*, zur Stärkung einer auserlesenen Gemeinde, die geläutertes technisches Verständnis mitbrachte, um Schillers „großen Schritt" ermessen zu können und sich an den reinen Linien eines von überwuchernden Ranken gesäuberten, in der Kühnheit seiner Anlage wieder hergestellten Kunstwerkes zu erfreuen. Für den Berufsmenschen, der nach dem Druck des Alltages ein Theater aufsucht, um sich irgendwie zu erquicken oder zu erbauen und seine Daseinslust anzufachen, bedeutet diese herbere Weise freilich doch eine erhöhte Anstrengung und vielleicht Ermüdung; denn das gekürzte Drama bleibt als Ganzes eben, praktisch angesehen, weit länger als der Inhalt eines sonst üblichen Wallenstein-Abends. Hingegen sollten alle geschulten Besucher Eugen Kilian für sein Hinarbeiten auf einen gesteigerten dramatischen Genuß danken und nicht aufhören, diesen als eine besondere Festgabe zu fordern.

Erfüllt sich unsere Hoffnung, ihn bald wieder schaffensfreudig in gesegneter Tätigkeit anzutreffen, dann gedenkt er vielleicht noch einer ähnlichen Aufgabe, die schon allzu lange des Lösers wartet und als beleuchtender Parallelfall zum „Wallenstein" am Schluß hier kurz erwähnt sein mag. Ich meine Goethes „Torquato Tasso". Die Erfahrung lehrt, daß die Kundigen nach dem zweiten Akt mit seiner herrlichen Steigerung, manchmal

* Auch in Braunschweig 1911. Man vergleiche den Aufsatz von Herrn Dr. Waag in diesem Heft.

fluchtartig und scharenweise, das Theater verlassen. Sie wissen: jetzt flaut die Sache ab. Der dritte Akt, statt die Erschütterungen und Wechsel einer fallenden Handlung zu bringen, bietet nur Lesefrucht; von der Bühne her langweilt er. Die Auftretenden schwelgen in allerlei Selbstbespiegelungen und liefern bestenfalls berichtende Charakteristik, die nicht in Handlung umgesetzt und vorgezeigt wurde. Kurz, wir entdecken ein geistsprühendes „Feuilleton" in Versen über die Weltfremdheit echter Poeten und ähnliches; aber diese Beigaben lähmen den dramatischen Nerv, sind nicht imstande, unsern Hunger nach wirklichen Vorgängen infolge von Verschärfung der Gegensätze durch Willensanstrengung der Hauptpersonen zu sättigen, und ertöten das Interesse.

Kein Wunder: Goethe hat, nachdem sein „Tasso" schon fertig war, den Inhalt dieses dritten Aktes hinterher an der gefährlichsten Stelle eingeschoben, wie ein betrachtendes Kapitel in einen Roman, und der Gliederung des Ganzen damit den größten Dauerschaden zugefügt. Wer das Herz dazu hat, lese mit Weglassung dieses unnütz aufhaltenden Einschubes den 1., 2., 4. und 5. Akt nacheinander, und er wird merken, welch ein fesselndes, lebhaftes Theaterstück „Tasso" heute noch sein könnte. Auch dem vierten Akt wird ja der Wind aus den Segeln nur genommen, weil seine Handlungsneuheiten, wie z. B. der Plan der Gräfin, Tasso von Ferrara wegzuführen, schon im dritten vorhergesagt und, zum Teil im Selbstgespräch, breitgetreten wurden.

Begeisterte Wagnerianer bemühen sich neuerdings, durch Tilgung störender Längen in des Meisters Musikdramen diese dem Publikum erst recht teuer zu machen. Die Partitur kann ja der Wissenschaft nie verloren gehn, so wenig wie der ursprüngliche Text zu „Tasso" und „Wallenstein". Ja, es fragt sich sehr, ob gewisse Zusammenfassungen, die Kilian für den Einheits-Wallenstein vorschlug, zum Behagen der Zuschauer nicht auch für die üblichen Sondervorstellungen angebracht wären. Als L'Arronge (am „Deutschen Theater") bei seinen Faust-Aufführungen im zweiten Teil die Klassische Walpurgisnacht beseitigte, wird ihm jedermann gedankt haben, und selbst von „Goethes Statthalter auf Erden" wurde keinerlei Widerspruch laut. Als er auch den folgenden ganzen Akt mit den kostbaren und für

Digitized by Google

Fausts Entwicklung zudem unerläßlichen Helena-Partien strich, spottete freilich Fritz Mauthner: Erich Schmidt habe den Ur-Faust entdeckt, L'Arronge den „Uhr-Faust". Aber solche Pietätlosigkeit, die ohne Rücksicht auf dramatische Baukunst und Charakterentfaltung mehr darauf Bedacht nimmt, daß die reicheren Besucher nicht zu spät zur gewohnten Schlemmerei gelangen, sie lag Eugen Kilian weltenfern, der seine Kürzungen ganz im Gegenteil nur vornahm, um das innere Gesetz eines großen Dramas wieder zu Ehren zu bringen. Seinem Zugreifen wie seiner liebevollen Schonung dürfen wir uns ruhig anvertrauen.

Minna von Barnhelm.

Herrn Dr. Kilian in Dankbarkeit und Hochachtung gewidmet von
Paul Ernst.

Als Lessing die Minna von Barnhelm dichtete, ging er von dem Charakter des Tellheim aus. Tellheim ist die Sonne, um welche sich sämtliche Figuren des Stückes, selbst der Wirt, als Planeten bewegen. Die Charaktere dieser andern Figuren sind alle auf seinen Charakter gestimmt: sie heben ihn hervor durch nähere und entferntere Ähnlichkeit, durch stärkeren und geringeren Kontrast.

Die Handlung des Lustspiels ist nicht sehr stark. Es wird sehr viel Raum durch Episoden ausgefüllt. Just, Werner, der Wirt, die Dame in Trauer, Riccaut, sind teilweise reine Episodenfiguren, teilweise tragen sie weit über das dramatisch Notwendige hinaus episodische Züge. Auch so gibt die Handlung nicht genug her, und es muß die künstliche Intrigue mit dem Ring eingefädelt werden.

Aber gerade dadurch, daß die Handlung nicht energisch vorwärts treibt, sich nicht vielfältig in einen Knoten verwickelt, der unlösbar scheint und unsern Verstand in Anspruch nimmt, gerade dadurch bleibt Raum genug für die reizende und liebenswürdige Charakteristik des Lustspiels.

Hier kann man nun etwas sehr Merkwürdiges beobachten. Das Gegenspiel zu Tellheim gibt Minna. Betrachtet man

ihren Charakter, ohne sich über die technischen Verwicklungen Rechenschaft abzulegen, so erscheint derselbe doch als der natürlichste, ungezwungenste des Stücks, erscheint er fast wie unmittelbar nach dem Leben gezeichnet. Untersucht man aber, welche Rolle er in der Ökonomie der Handlung zu spielen hat, so findet man, daß er rein durch die Konstruktion des Lustspiels bedingt ist, daß er bis ins einzelne hinein gegeben wird durch den Charakter des Tellheim.

Dieser aber muß der im Gemüt des Dichters zuerst vorhandene Charakter gewesen sein, weil alle übrigen Charaktere auf ihn orientiert sind.

Wir können, wenn wir von ihm ausgehen, nicht nur die Konstruktion des Stückes nachdichten, wie sie wahrscheinlich in Lessing sich gebildet hat, sondern auch den dichterischen Vorgang beobachten bei dem Schaffen eines so reizenden Charakters wie Minna ist.

Das spezifisch preußische Wesen bildete sich zu Bewußtsein unter und durch Friedrich den Großen. Lessing hat diesen Bildungsprozeß mit erlebt; man kann sagen, daß er mit an ihm teilgenommen hat.

Ein bedeutender Dichter unterliegt nun niemals passiv den Vorgängen der Wirklichkeit; er erlebt sie sehr stark, aber er stellt sich ihnen immer selbständig gegenüber, indem er in der Phantasie die Weiterbildungen vor sich gehen läßt, die in der Wirklichkeit selten oder nie vor sich gehen. So muß der Dichter notwendig darauf kommen, daß seine Phantasie das komische Gegenbild der ernsten Vorgänge ausmalt.

Das Tragische ist ja für die Leute schon schwer zu verstehen; das Komische fällt ihnen noch viel schwerer. Man kann sich wohl die Beweglichkeit der Phantasie nicht vorstellen, bei welcher man dasselbe Gefühl ernst haben kann und doch komisch nimmt. So weiß man etwa mit den komischen Figuren in der gothischen Plastik nichts rechtes anzufangen. Man nehme also hin, daß dem Dichter, der ja doch selber ein Tellheim war, in chaotischen Formen die Gestalt eines Mannes auftaucht, in dem sich alles um Ehre und Pflicht dreht, und der, indem er dadurch in einen scheinbar unlöslichen Widerspruch mit der Natur kommt, komisch wird.

Man kann um die Figur natürlich nur ein Lustspiel bauen; und er kann als Gegenspiel nur eine weibliche Person haben. Erstens, aus allgemeinen Gründen der Bühne, wo es eben immer vorteilhafter ist, wenn sich die Geschlechter gegenüberstehen, und wo man natürlich diesen Vorteil ausnutzt, wo es geht. Zweitens, weil ein männliches Gegenspiel entweder eine Wiederholung des Charakters sein müßte, etwa auf einer andern Stufe, so, wie es Werner ist; das gibt aber nur eine Episode her; oder das Gegenteil, naive Gemeinheit, wie der Wirt; da ist aber nicht genug mögliche Reibung, um eine eigentliche Handlung zu erzielen, denn solche Menschen haben gar nichts miteinander gemein. Lessing ist von unsern großen Dichtern ja der einzige, der sich gegen seinen Vorwurf immer freigestellt hat und ihn, in der Art der antiken Tragiker, nach den Bedürfnissen seines Dramas verändert hat, wie er etwa die Emilia aus der Virginia durch Konstruktion entwickelt hat. Es ist also bei der Gangart seiner Phantasie nicht unmöglich, daß er Werner und Wirt eine Weile als Gegenspieler durchgedacht hat und so auf diese Figuren gekommen ist.

Es bleibt also als Gegenspiel ein weibliches Wesen. Vielleicht ist auch die Dame in Trauer ein Fehlgang der konstruierenden Phantasie gewesen und sollte ursprünglich das Gegenspiel sein. Aber auch sie kann nur eine Episode hergeben. Es ist sehr möglich, daß die Phantasie, welche den steifen, halsstarrigen Mann vor den Augen hat, auf eine Liebesbeziehung zuletzt kommen wird.

Diese aber ist der dramatische Fund; in ihr kann sich die Komik von Pflicht und Ehre restlos entwickeln, denn die Liebe, als eines der natürlichsten und instinktivsten Gefühle, muß ja zu den nicht natürlichen sittlichen Gefühlen den stärksten Gegensatz bilden.

Es handelt sich also um den Kampf zwischen Pflicht und Ehre einerseits und Liebe andererseits. Da Pflicht und Ehre die gegebenen Mächte sind, welche die Festung innehaben, so muß die Liebe angreifen.

Damit ist also ein wichtiger Charakterzug der Minna nötig eine wichtige Handlung von ihr.

Aber wenn ein Dichter, der selber ein Tellheim ist, seine

Digitized by Google

Natur komisch nimmt, so muß das auf der entsprechenden Höhe der Gesittung vor sich gehen. Es darf keine niedrige Liebe sein, welche einen Tellheim verfolgt. In der Wirklichkeit kann es ja wohl geschehen, daß auch ein Tellheim mit irgendeiner Soubrette anbändelt, und daß das verliebte Geschöpf hinter ihm herläuft. Das ergäbe keine Situation, die ein Lessing in solchem Fall brauchen könnte. Minna muß seelisch auf derselben Höhe stehen, wie Tellheim.

Nun haben wir aber auch Minna schon in einer komischen Situation, einfach durch die zwei, aus dem Charakter Tellheims sich ergebenden Bestimmungen: daß sie die höchste Vornehmheit des Charakters zeigen und dabei aggressiv in der Liebe vorgehen muß.

Soll das Vorgehen einen Sinn haben, dann muß natürlich Tellheim Minna auch lieben. Was können für Gründe vorliegen, daß Pflicht und Ehre ihm verbieten, dieser Liebe zu folgen und Minna zwingen, ihn anzugreifen? Doch nur solche, die ihn nach seiner Meinung der Hand Minnas unwürdig erscheinen lassen. Das dürfen aber keine ernsten Gründe sein, denn sonst wäre er ihrer Hand ja wirklich unwürdig. Lessing zählt drei auf: der lahme Arm, die Ehrenkränkung wegen der Angelegenheit der vorgeschossenen Gelder, und die Armut. Ob wir nicht wieder die Tätigkeit der Phantasie belauschen können, welche sich die Möglichkeiten vorstellt, das Verworfene aber nicht ganz fallen läßt, sondern noch nebenbei mitnimmt? Es würde genügen, wenn Tellheim arm ist: woraus sich denn für Minna wieder ergibt, daß sie reich sein muß; und zwar, damit sie das Vermögen gleich zur Hand hat, eine reiche Erbin, was ihr denn auch die Bewegungsfreiheit verschafft, damit sie ihm ungehindert durch elterliche Verbote nachreisen kann. Es würde aber auch genügen, wenn die Ehrenkränkung allein vorläge und im Lauf der Handlung aufgehoben würde: was durch eine Intrigue Minnas hätte geschehen können, die vielleicht besser gewesen wäre wie die mit dem Ring.

Rechnen wir zusammen, welche Eigenschaften sich für Minna als nötig ergeben: Vornehmheit der Gesinnung; Freiheit und Leichtigkeit des Geistes und Temperaments, welche ihr erlauben,

Digitized by Google

Tellheim nachzureisen; Reichtum; Elternlosigkeit. Wenn man sich die Figur genau ansieht, dann wird man finden, daß sie aus diesen Eigenschaften gestaltet ist.

Daß die Handlung durch den Charakter Tellheims bis ins einzelne gegeben ist, wird ja weniger auffallen, als diese Gegebenheit des Charakters von Minna.

Im gewöhnlichen Leben geschieht es ja sehr oft, daß Handlungen von Menschen ausgehen, die von ihnen treuherzig als Ergebnisse ihrer Überlegung und ihres Willens aufgefaßt werden, während der Außenstehende genau sieht, daß sie nur die Beziehung zwischen den Handelnden und seinem Gegenspieler sind. Die falsche Psychologie, die wir im Leben haben, wenden die Menschen auch auf die Dichtung an. Sie glauben, daß der Dichter schafft, um Charaktere zu gestalten, und daß die Charaktere die Hauptsache in der Dichtung sind. Es handelt sich aber auch in der Dichtung immer um Beziehungen. Wenn der Punkt, von dem die dichterische Phantasie ausgeht, eine komische Beleuchtung von Treue und Ehre ist, dann sind damit die Charaktere von Tellheim und Minna gegeben.

Die gewöhnliche Auffassung hat als letzte Ursache eine geringe Meinung von der Kraft der dichterischen Phantasie. Sie meint, daß der Dichter irgendwie an die beobachtete Wirklichkeit gebunden ist, daß er etwa eine Minna im Leben kennen gelernt hat und der nun die Züge abgelauscht hat für seine Dichtung. Wäre es so, dann wäre das Drama überhaupt unmöglich, denn daß ein Dichter einen solchen Schatz von Beobachtungen hätte, daß er die Personen, welche er gerade braucht, aus ihm zusammenstellen könnte, das ist doch ausgeschlossen. Der Dichter schöpft aus sich. Lessing hat nie eine Minna gesehen, sie ist ganz seinem vornehmen Herzen, seinem starken Geist, und seinem heitern Temperament entsprungen.

Hebbels „Genoveva" auf der Bühne.

Von Alwin Kronacher.

In der zweiten Reihe seiner „Dramaturgischen Blätter" spricht Eugen Kilian gelegentlich seines Aufsatzes über „Genoveva"

auch über meine Einrichtung des Werkes. Kilian ist sie bei der ihm eigenen Gründlichkeit und seinem sinnvollen Eifer für literarische Vollständigkeit bekannt geworden, obwohl ich damals — vor vier Jahren — einer größeren Öffentlichkeit darüber nicht berichtet habe. Inzwischen hat die Einrichtung ihre Lebensfähigkeit an mehreren Bühnen erprobt, und ich komme deshalb der Einladung des Herrn Herausgebers, hier ein paar Worte über sie zu sagen, mit Freuden nach.

Der Grundsatz, der mich bei der Bühneneinrichtung der „Genoveva“ leitete, war der, daß ich dem Werke seinen Charakter als psychologische Tragödie wahren wollte. Es handelte sich darum, die wundervolle Seelenstudie, die Hebbel in der Gestalt des Golo geschaffen hat, und die den Schauspieler unserer Tage vor eine Aufgabe höchsten Ranges stellt, auch auf dem Theater voll in die Erscheinung treten zu lassen und sie dennoch in die Gesetze der Bühne einzuordnen.

Zu diesem Zweck hielt ich es nicht nur für nötig, in den langen Monologen Striche zu machen, sondern ich glaubte auch, einzelne den Gesetzen der Bühne zuwiderlaufende und deshalb undarstellbare Beiseitereden durch Umstellungen von Sätzen, Verschiebung der Abgänge in Monologe umwandeln zu sollen. Sie einfach wegzustreichen halte ich für verfehlt, weil die feine Verästelung der Seele Golos dadurch nur unvollkommen in die Erscheinung tritt. Ein Theaterstück im äußerlichen Sinne des Wortes aus Hebbels „Genoveva“ zu machen, dürfte nicht möglich sein, ohne dem Werk sein charakteristisches Gepräge, das ganz auf die Entwicklung Golos gestellt ist, zu nehmen.

An anderen Stellen wieder ließ ich einzelne Worte und auch viele Sätze fallen, weil wir heute wissen, daß eine wortlose Gebärde auf der Bühne oft stärker und unmittelbarer wirkt als die Sprache. Auch an solchen Stellen erweist das Theater seine Souveränität, seine absolute Macht . . .

Die Streichungen in den ersten drei Akten sind im übrigen allgemein dramaturgischer Natur. Zu erwähnen wäre nur das völlige Weglassen der ganzen Erzählung des Ritters Tristan im dritten Akt, die eminent undramatisch ist und schon im Jahre 1858 von Dingelstedt in Weimar gestrichen wurde. Die Ver-

Digitized by Google

knotung dieser Szene mit dem ganzen Drama ist sehr tiefer Art. Denn wenn der Ritter Tristan schwört, nie mehr gegen einen Heiden das Schwert zu ziehen, so können wir an den Alltagsmenschen Siegfried denken, der als Kreuzfahrer auszog und das Göttliche in seinem eigenen Hause übersah. Noch bedeutender erscheint mir die Szene als letzte Warnung für Golo vor seinem verzweifelten Angriff auf Genoveva. Diese Beziehung der Szene zum ganzen Drama kann aber vom Zuschauer kaum empfunden und von der Regie und der Schauspielkunst nicht gestaltet werden.

Aus Liebe wird Golo zum Verbrecher: das ist die Entwicklung der ersten drei Akte — bis plötzlich im vierten Akt an die Stelle modernster Psychologie, die Dostojewsky und Nietzsche, Strindberg und Ibsen vorwegnimmt, ein mittelalterliches Zauberwesen tritt. Golo gibt hier den Kampf mit sich selbst auf und wird eine passive Natur, er wird von außen gestoßen. Erst im fünften Akt findet er seine Handlungsfreiheit wieder. Die Stileinheit des Werkes findet hier eine, wenn auch nur vorübergehende Störung. Eins oder das andere schien mir möglich: die Geschichte von Genoveva und Golo als ein unerbittliches psychologisches Drama, oder als ein frommes Legendenspiel für das Theater zu gewinnen. Daß bei Hebbel nur das erstere in Betracht kam, ist selbstverständlich. Hier setzte ich nun den Rotstift an. Ich entfernte den Zauberspuk vollkommen, und suchte so den Charakter des Werkes als psychologische Tragödie zu wahren. Deshalb ließ ich von der fünften Szene des vierten Aktes das Gespräch zwischen Golo und Siegfried unmittelbar mitten in die sechste hinübergleiten und mit dem Aufbruch Golos nach Siegfrieds Befehl, Genoveva zu töten, endigen. Die Margarete und den Geist Dragos habe ich hier ganz gestrichen, und zwar aus folgender Erwägung heraus:

Margarete, diese nicht recht gelungene Figur des Stückes, gewinnt ihre Bedeutung in dem Gesamtorganismus des Dramas, weil sie es ist, die den Golo zur Schurkerei verleitet, die Genoveva des Ehebruchs bezichtigen soll. Sie wird so zu dem Prinzip des Bösen, und als solches versuchte ich, sie in dem Drama aufzufassen. Auf diese Auffassung weist auch die Tatsache, daß

Genoveva im dritten Akt sich instinktiv von ihr abgestoßen fühlt. Vor Genoveva spielt sie die alte gebrechliche Frau, in Wirklichkeit ist sie aber etwas Unmenschliches, Gespenstisches — der Teufel in höchst eigener Person.

Es ist vielleicht nicht uninteressant, hier daran zu erinnern, daß Hebbel einmal schrieb, Geistererscheinungen auf der Bühne seien dem Wesen unserer Zeit fremd. Sicher bedarf es bei dem guten Pfalzgrafen Siegfried keines Zauberspiegels, um ihn von der vermeintlichen Schuld seiner Genoveva zu überzeugen. Der „treue" und der „wahre" Golo, als Überbringer der Nachricht und gerade Drago als Ehebrecher müssen dem naiv geraden Sinn Siegfrieds auch die letzten Zweifel an der Schuld seines Weibes nehmen. Dieser Standpunkt ist so widerwärtig „männlich", erscheint mir so lebenswahr und von Hebbel künstlerisch so sehr getroffen, daß es schade wäre, hier den Rahmen der psychologischen Tragödie zu sprengen. Die Margarete hat ihre Schuldigkeit für das Drama getan, sobald sie Golo zur Schurkerei getrieben hat. Der Geist des Drago ist überflüssig — bis auf eine Stelle:

Wie Hebbel in anderen Werken einen geschichtsphilosophischen Hintergrund malt, indem er seine Dramen an die ästhetisch so verlockende Ecke der Weltgeschichte rückt, wo eine Welt vergeht und eine neue im Entstehen ist, so schwebt über seiner „Genoveva" die philosophische Legende, daß das Menschengeschlecht von Gott vertilgt werde, wenn nicht alle tausend Jahre ein einziger Mensch vor ihm bestehe. Diese tausend Jahre sind um, und Genoveva ist der Mensch, der durch sein Leiden und Dulden die Welt entsühnt.

Dieser Gedanke vom stellvertretenden Leiden ist für das Drama unentbehrlich, soll nicht Genoveva zur sinnlosen Dulderin herabsinken. Und ich glaubte diese legendenhafte Idee dadurch noch besonders hervorzuheben, daß ich die betreffenden Worte (nachdem ich den Geist Dragos gestrichen hatte) einem in der Legende begründeten Schutzgeist der Genoveva in den Mund legte, und diesen Schutzgeist — die Worte weisen darauf hin — als Prolog zum Nachspiel erscheinen ließ.

In diesem herrlich naiven innigen Nachspiel verläßt Hebbel

Digitized by Google

die Bahn des psychologischen Dramas, und der Schutzgeist Genovevas erschien mir deshalb als eine zwanglose Überleitung. Er stellt auch äußerlich die Verbindung zwischen Tragödie und Nachspiel her und schlägt die Brücke über sieben Jahre.

Hebbel hat das Nachspiel zehn Jahre nach dem Drama geschrieben, und es ist für uns heute gleichgültig, ob er es ursprünglich nur unterlassen hat, weil ihm die Gestalt Golos über den Kopf gewachsen war, oder ob dafür künstlerische Gründe maßgebend waren, und er es später nur hinzufügte, um, wie manche glauben, dem Publikum eine Konzession zu machen. Nicht auf die Motive des Dichters kommt es an, sondern auf das Werk selbst. Und mag ein naives Publikum in dem Wiederauffinden der heiligen Genoveva im Walde die Legende sehn, wo nach der Tragik eitel Lust und Freude herrscht, in dem Hebbelschen Werk steckt etwas ganz anderes, und die Bühne kann es gestalten. Diese Genoveva ist ihren Leidensweg bis ans Ende gegangen, sie hat ihre Sendung erfüllt. Ihr Schmerzenreich bedarf ihrer nicht mehr, sie geht verklärt in den Himmel ein, woher sie gekommen war. Auf Siegfried aber, der die Verlorene nur wiederfindet, um sie für immer zu verlieren, fallen gerade vom Nachspiel aus ganz neue Schlaglichter . . .

Der Düsseldorfer Dramaturg Karl Leberecht Immermann.

Von Dr. Ernst Leopold Stahl, Heidelberg.

Der verstorbene Wiener Dramaturg Richard Fellner hat bekanntlich eine ungemein gründliche und an Aufschlüssen reiche Darstellung der Düsseldorfer Tätigkeit Karl Immermanns in seiner „Geschichte einer deutschen Musterbühne" verfaßt, die 1888 bei Cotta erschienen ist. Aber wie es öfter in wissenschaftlichen Darstellungen zu geschehen pflegt, ist über der Fülle von Einzelbemerkungen von dem Verfasser vergessen worden, am Ende seines — trotzdem sehr wertvollen — Buches das Fazit seiner Nachforschungen zu ziehen, so daß sein Buch darum ein wenig den Eindruck einer Materialsammlung hinterläßt. Hier möchte diese kleine Studie ergänzend eingreifen und vor allem die enge Berührung der Bestrebungen des Theatermanns Immermann mit der Bühnenkunst der Gegenwart zeigen. Im Tatsächlichen vertraut sich die nachfolgende Schilderung den gewissenhaften Feststellungen Fellners an.

Im Jahre 1827 schreibt ein hessischer Professor Ries, der eine Rheinreise unternimmt, über Düsseldorf: „Diese Stadt spricht den Neuling, ehe er in die Tore einwandelt, auf günstige Weise

Digitized by Google

an; jedoch wird die vorgefaßte Meinung gar noch übertroffen. Der Abend indes führte uns in das Theater. Allein bis hierher ist das Anziehende und erfreulich Schöne nicht gekommen. Gar nicht preziös ging die „Preziosa“ mit ihrem Gefolge über die Bretter an uns vorüber.“ Der Mann, dem damals schon seit 10 und noch für 13 Jahre das Düsseldorfer Theater anvertraut war, hieß Derossi. Er hatte es, nachdem er sich ehedem in Tirol herumgetrieben hatte, bei der am Niederrhein spielenden Bande einer gewissen Karoline Müller vom Schauspieler bis zum Regisseur gebracht und sich dann in einem günstigen Augenblick 1817 in Düsseldorf selbstständig gemacht. Er besaß Eigenschaften, die ihn in den Augen manches deutschen Stadtrates auch heute noch als idealen Theaterdirektor erscheinen lassen würden: er war „solide“. Will sagen, er war mit allem zufrieden, stellte selten eine Forderung und machte jede gewünschte Konzession. Um die Kunst ging es ihm nicht, sondern um sein liebes täglich Brot, das er ungern mit Tränen aß. Daß er in einer Scheune spielte, die selbst zum Schweinekoben nicht geeignet war, weil sie alljährlich einmal unter Wasser stand und darum ewig feucht blieb, focht ihn nicht an. Und ebenso wenig, daß man in der Finsternis der Korridore sich den Schädel einrennen konnte. Ungern, aber unentwegt trug er am Morgen jeder Vorstellung seine 3 Taler Armengeld und 2½ Taler Theatermiete zum Herrn Stadtkassier. Wenn ein dicker Herr durch den Boden der Loge brach, sich ein Bein ausrenkte und eine Dame unter ihm im Parterre mit seinem plötzlichen Besuch in eine tiefe Ohnmacht jagte, war das dem Direktor zwar bedauerlich, aber so was konnte vorkommen, force majeure nannte er es wahrscheinlich. Er wird die Betroffenen mit Freiplätzen zu ebener Erde und ohne Balkonbedachung wieder schadlos zu halten versucht haben. Ein Zeitgenosse hat Derossis Person liebenswürdig und vorsichtig also beschrieben: „Er geht nie über seine Kräfte und paßt das, was seine Bühne leistet, den Mitteln an, die ihm vom Publikum gewährt werden.“ Zu dieser Anpassung an die „Mittel“ der Düsseldorfer Einwohnerschaft von damals hat er wohl auch ihre gelegentliche aktive Mitwirkung auf und hinter seiner Bühne gerechnet. Mit den Dialektvorträgen eigener Poesien

Digitized by Google

durch den Bäckermeister und Gastwirt Lübke, der ihm für die gnädig erteilte Erlaubnis mindestens acht Tage lang die Frühstückssemmeln und den Dämmerschoppen gratis geliefert haben wird, ließen sich wunderschön die Theaterabende in die Länge ziehen, die eine Posse von Kotzebue oder Raupach nicht immer recht füllen wollte. Wenn die lokalen Rücksichten es geboten, konnte selbst Herr Derossi literarisch werden. Von einem seit einiger Zeit nach Düsseldorf versetzten Landgerichtsrat, der nebenher auch Stücke schrieb, mußte er doch wenigstens eines gehörigerweise gespielt haben. Unter dem gleichen Gesichtspunkt der Zeit- und Müheersparnis, wie den Herrn Weinzapfer zum Vortragen, lud er den Herrn Landgerichtsrat zum Inszenieren seines eigenen Produkts („Andreas Hofer“ hieß es) höflichst ein.

Bis an sein seliges Ende wird Derossi seinen ihn zuerst so genial bedünkenden Einfall bereut haben. Den Geist, den er 1829 so freundlich rief, ist er fast ein Jahrzehnt lang nicht mehr losgeworden. Der Landgerichtsrat hieß Karl Leberecht Immermann und ward ein größerer Reformator des deutschen Theaters, als er je ein Dichter und Richter zusammen gewesen war.

Das schon beschriebene ehemalige Gießhaus des Meisters Grupello war damals seit rund 80 Jahren als Musenstall in Benutzung. Als man den Bau im Innern erneuert hatte, kam Immermann urplötzlich der „abenteuerlichste Einfall“, etwas zu stiften, „was so hübsch sei wie die Säulen und Vergoldungen“. Er gründete den Verein von Kunstfreunden, der zunächst unter Immermanns Leitung mit den Schauspielern Derossis während des Winters 1832—33 vier Sondervorstellungen (die Schauspieler nannten sie, im Gegensatz zu den übrigen, „Kunstvorstellungen“) veranstaltete: bis Immermann dem schwierigen Derossi, dessen Personal er allmählich ergänzte, gegen eine Entschädigung die Zügel entwand, um an der Spitze des Theatervereins in den folgenden vier Wintern, von 1833 bis 1837, seine Erneuerung der deutschen Schauspiel-, vor allem der Klassikerbühne durchzuführen. Er hat in dieser Spanne Zeit Kleist den Weg auf die Bühne erzwungen (die vorangehenden Experimente in Weimar, Wien und anderwärts wiegen wenig), für

Digitized by Google

Calderon und für Shakespeares Tragödie den ihnen eigenen Stil der Darstellung gefunden, hat Lessing verjüngt, Goethe gepflegt, Schiller (dreiviertel Jahrhunderte vor Gerhart Hauptmann, wovon gleich noch zu sprechen sein wird) entsentimentalisiert.

Immermann bezeichnete seine Düsseldorfer Arbeit gerne als „epigonisches Werk", als eine Nachbildung von Goethes Wirken am Weimarischen Hoftheater. Dieses hatte ihm, einem Sohne des nüchternen Magdeburg (wo schon ein berühmter Dramaturg des 18. Jahrhunderts, Schink, geboren war) als Haller Studenten in Halle und in Lauchstädt die mächtigsten Theatereindrücke seiner Jugend vermittelt. Aber gelegentlich muß er selber zugeben, daß die Leistungen seiner Düsseldorfer Musterbühne — trotzdem er mit billigerem und schon darum geringwertigerem Schauspielermaterial arbeiten muß — weit über Weimar hinauswuchsen. Es war einer der größten Fehler der Weimarischen Bühne, sagt Tieck einmal, daß ihre Aufführungen ohne dramatische Perspektive sich entwickelten, daß alles auf einer und derselben Linie stand. Immermann ist dagegen gerade durch sein Vermögen des Schattierens, durch die Kunst, Hell und Dunkel abwägend zu verteilen, der erste moderne Regisseur in Deutschland geworden.

Im Anfang war für ihn das Wort. An drei Kardinalgebrechen litt in seinen Augen das Theater seiner Zeit. Der Schauspieler verachtet eine methodische Ausbildung und wird purer Manierist; er bescheidet sich nicht mit dem Beruf eines Instrumentes seines Dichters, also des reproduzierenden Künstlers, sondern stellt sich über das Gedicht; er drängt zudem das mimische Element gegenüber dem rezitierenden in den Vordergrund. Die dramatische Poesie aber ist in erster Linie eine Kunst der Rede. Darum werden mit unendlicher Geduld hoch droben überm Rhein in der klösterlich abseitigen Zelle, die ihm Freund Schadow in der Akademie zur Verfügung stellte, zunächst einmal mit jedem einzelnen Schauspieler Silben gemessen, Akzente festgelegt, Schattierungen der Rede ausgearbeitet, wird ihnen ferner von Immermann selber, der ein geschickter Dramenvorleser in der Art Ludwig Tiecks war, das Stück als Ganzes noch einmal geistig nahegebracht, ehe sie selber sich vereinigen, um dann

— erst recht noch einmal eine Leseprobe abzuhalten, an die sich schließlich erst die Bühnenproben mit der Feststellung der Aktion anreihen dürfen. Dank seiner methodisch Schritt für Schritt aufbauenden Innenregie, die keinen Satz unerwogen und ungewogen ließ, hat Immermann mit einer (nach seinem eigenen Wort) „zusammengelaufenen Gesellschaft, wobei sich kein einziges ausgezeichnetes Talent befand“, selbst die sprachlich schwierigsten Dichtungen wie „Emilia Galotti“ oder den „Prinz von Homburg“ bezwungen. Szenen, die man, trotzdem sie immer gesprochen wurden, kaum je vernahm, wie in „Emilia Galotti“ die zwischen Pirro und Angelo, erschienen durch die Eigentümlichkeit der Tonfärbung und des Tempos wie neugedichtet.

Immermann ist als Wortregisseur ein direkter Vorgänger Heinrich Laubes gewesen, der sich später zur rhetorischen Erziehung seiner Schauspieler einen eigenen Sprechlehrer — Straкosch — hielt: „Sprechen“, sagt Laube, „ist das Hauptmittel des Schauspielers. Richtig sprechen, verständlich sprechen, eindrucksvoll sprechen, hinreißend sprechen, das ist die Stufenleiter.“ In anderer Beziehung ist Immermann von Laube niemals im Entferntesten erreicht worden: in der Fähigkeit, den Sinn der Dichtung durch das Bühnenbild zu unterstützen. Man staunt immer von neuem wieder über die Feinnervigkeit dieses Regiedichters, wenn man gewahr geworden ist, wie roh und — für unser Empfinden — stilwidrig häufig sogar die Bühnenmalereien an Goethes Weimarer Bühne zur gleichen Zeit gewesen sind. Man höre, wie Immermann selber seine Dekoration zu Viktor Hugos „Maria Tudor“ beschreibt: „Zwei schwarze Altäre im Vordergrunde mit Kruzifixen darauf und Kandelabern zur Seite. Bis zur dritten Kulisse auf beiden Seiten ein Vorhang von schwarzem Zeug mit großen weißen Kreuzen. Im Hintergrunde die Treppe, die von oben herunter bis in den Keller führt. Dahinter ein Feston von Schwarz; zwei Seitenwände, weiß mit großem schwarzem Kreuz. Dahinter der Prospekt der erleuchteten Stadt.“ Immermann, der in Düsseldorf die gefälligen, aber stark konventionellen Dekorationen des vielbegehrten Berliner Ateliers der Gebrüder Gropius vorfand, hält hier be-

wußt oder unbewußt die Ideen des lange verkannten Meisters Karl Friedrich Schinkel lebendig. In „Wallensteins Tod“ drückt er die Sternensymbolik auch im Bilde sehr fein aus: Sterne führen den Friedländer ein, Sterne geleiten ihn zum Tode. Im ersten Akt im Turminnern die Planetenbilder in seltsamen Farben erleuchtend, im fünften der Blick aus dem gotischen Gemach auf den wolkenverhangenen Himmel, bis dann, bei Senis Kommen, „das greuliche Zeichen im Hause des Lebens sichtbar wurde, unter welchem Wallenstein zum Tode abschritt“.

Für das Shakespearesche Lustspiel erkennt er die Notwendigkeit einer ununterbrochenen Abwicklung. So hat er sich für eine Privataufführung Düsseldorfer Maler von „Was ihr wollt“ eine neuartige Shakespeareszene erdacht, die sowohl von der elisabethinischen wie der antiken Bühne ihre Anregungen empfing. Sein Proszenium, das er (wie schon Schinkel es wünschte) ziemlich weit in den Zuschauerraum vorbaute, bedeutete „das Freie“, die rückwärtige kleinere Bühne den geschlossenen Raum, zwei Türen in der Rückwand, die zwei ausgemalte Prospekte sehen ließen, Ausgang zum Garten und Ausgang zum Hafen. Ganz im Sinne des Reformgedankens, den Georg Fuchs am Münchener Künstlertheater in die Tat umgesetzt, hat schon Immermann hier auf einem „symbolisch-andeutenden Gerüst“ von großer Breite und geringer Tiefe die (so sein Wort) „für das Drama so günstige basreliefartige Anordnung“ getroffen.

Shakespeare krönte Immermanns theatralische Arbeit. Bei der Beschäftigung mit Shakespeare war es auch gewesen, wo er seine praktisch theatralische Berufung empfing. Im Kreise Schadows hat er zuerst im Winter 1828 Szenen aus dem „Sommernachtstraum“ — wo den Puck übrigens ein Mann spielte — sowie (im Januar 1829) Falstaff-Szenen arrangiert, mit Immermann selber als Falstaff und Schadow als Prinz.

Im Repertoir der sogenannten „Mustervorstellungen“ der ersten beiden Jahre (1832/33 und 1833/34) befand sich Shakespeare noch nicht: ganz gewiß nicht aus Mangel an Liebe, sondern im Gegenteil weit eher aus Ehrfurcht, die ihn die Schwierigkeit erkennen ließ, ihn mit einem kleinen, mangelhaft geschulten Ensemble zu bewältigen. Ein anderes englisches Drama, „Stille

Digitized by Google

Wasser sind tief" in F. L. Schroeders dazumal noch immer zugkräftiger Bearbeitung nach Beaumont und Fletcher („Rule a Wife and have a Wife") war dagegen schon (von Üchtritz, nicht von Immermann geleitet) eines der für den ersten Winter zur Aufführung ausgewählten Stücke. Immermann lobte dessen immer gleichen Wert und erklärte es für einen „Eckstein" des bürgerlichen Schauspiels, wie er ähnlich Shakespeares Komödien mit ihren „Farben und Charakteren" als Eckpfeiler eines gediegenen Lustspielprogramms und speziell den „Kaufmann von Venedig" als „Komödie im höchsten Stil" betrachtet. Wenn er im letzteren den Figuren von Portia, Jessica, Nerissa, Bassanio, Antonio gleiche oder doch ähnliche Bedeutung wie Shylock beimißt, so eilt er mit dieser Ansicht wiederum seiner Zeit voraus, die im „Kaufmann" das Shylock-Drama einseitig zu betonen geneigt war, und trifft sich in diesen wie in zahlreichen anderen Punkten ganz unmittelbar mit der heutigen Auffassung. Mit welcher besonderen Liebe ist z. B. bei Max Reinhardt die ganze Portia-Komödie in Spiel und Bild behandelt!

Statistiken sind nicht immer beweiskräftig, auch nicht im Theaterbetriebe. Eine große Liste von Klassiker-Aufführungen, wie manche Direktoren sie auch heute noch am Saisonschluß vorweisen, dient oft genug nur dazu, der Öffentlichkeit Sand in die Augen zu streuen. Eine Qualitätsstatistik ist ja leider ein Ding der Unmöglichkeit. Bei Immermann, dem es einzig darauf ankam, ernste Arbeit zu leisten, verhält es sich anders. Man darf es als einen Beweis für das zunehmende Vertrauen in sein Personal, sein Publikum und sein eigenes Können nehmen, wenn er im 3. Jahr (1834—35) Shakespeare 2 Abende, im 4. sogar 8 und im 5. auch wieder 7 widmet; dann folgt im 6. Jahr (1837), wo das Unternehmen bereits wieder im Deflorieren ist, noch ein Abend. Insgesamt gehören von den 444 Abenden des ganzen Immermannschen Regimes (so viele waren es zusammen mit den Gastspielen in Elberfeld und Krefeld) Shakespeare nur 19 Abende, also absolut genommen ein verschwindend geringer Bruchteil. Indessen erhielt Goethe nur einen Abend mehr, und auf Calderon, der von Immermann-Beurteilern gern gegen sein

Shakespeare-Interesse ausgespielt wird, entfiel genau die gleiche Zahl 19 wie auf Shakespeare. Diese 19 Shakespeare-Vorstellungen, unter denen die Dilettantenaufführung von „Was ihr wollt" von 1840 mitgezählt ist, verteilen sich auf acht verschiedene Werke („Macbeth", „Hamlet", „König Johann", „König Lear", „Romeo und Julia", „Kaufmann von Venedig", „Othello", „Was ihr wollt"). Hingegen war Calderon bei gleicher Gesamtziffer nur mit fünf Werken vertreten, also offenbar etwas zugkräftiger in der — auch im Schadowschen Kreise — gut katholischen Stadt. Fremde Bearbeitungen wurden benutzt für „Othello" (das ältere Berliner Buch) und „Lear" (Schreyvogels Einrichtung nach der Voßschen Übersetzung). Immermann war ein starker, aber selten ein gewalttätiger Streicher. Er entsetzte sich z. B. mit Recht darüber, daß man in Berlin damals noch Margarethe in „Richard III." wegläßt, die doch „dem düsteren Gemälde als Chor der Vergangenheit" seinen erhabenen Charakter gebe.

Bei Shakespeare bewundert Immermann bereits die Historien als ein „wunderbares Riesengedicht", ohne natürlich zu wagen, was mit tauglicheren Mitteln nachher Dingelstedt tun konnte, nämlich sie als Zyklus zu spielen. Andrerseits hatte er das auch heute noch keineswegs ganz unberechtigte Bedenken, die getrennten Stücke als nicht in sich geschlossen dem Publikum vorzuführen. Trotzdem versucht er, „König Johann" zu spielen, an dem ihn zunächst die Charakterschilderung und später auch die Klarheit von Handlung und Motiven besticht, und ihn sogar gegen den Widerspruch seines Verwaltungsrates auf dem Spielplan zu halten, trotzdem er nicht gefiel.

Näher lag Immermann allerdings die Charaktertragödie im engeren Sinne, die er am vollkommensten ausgebildet findet in „Hamlet" und „Lear", da hier auch Nebenszenen und Nebenfiguren dazu dienten, die Hauptfigur als beherrschendes Element darzustellen, während ihm im „Othello" „die Eifersucht des Mohren zu sehr als Thema an und für sich behandelt" erscheint.

Die auch noch von H. H. Houben ausgesprochene Ansicht von einer „herausfordernden Bevorzugung" Calderons durch Im-

Digitized by Google

mermann führt Richard Wittsack neuerdings auf das richtige Maß zurück, indem er zwar dessen Begeisterung für die christliche Tragödie, „wohin der Brite mit seinen unermeßlichen Kräften doch nicht reicht“, aber auch des Dramaturgen klare Einsicht in die engen Grenzen Calderonscher Kunst mit ihrer „pomphaften runden Kategorienwelt“ hervorhebt und auf Immermanns Satz aus den Düsseldorfer Anfängen verweist: „Ihr kennt mein Gefühl für Shakespeare, ihr wißt, wie viel gründlicher er mich berührt als Calderon.“

Mit kaum geringerer Liebe als der Klassiker nahm er sich des bürgerlichen Schau- und Lustspiels an, zu dem er in ganz Düsseldorf die Requisiten zusammenborgte. Ifflands „Jäger“, die uns heute noch lieb sind, hielt er gleich manchem Kotzebue und Schroeder als Tagesware für unschätzbar; schon deswegen, weil der Kunstpädagoge in ihnen ein praktisches Mittel sah, seine Schauspieler daran zu gewöhnen, sich natürlich zu geben, anstatt zu plappern oder zu brüllen. —

Alle echten Mittel der Kunst, namentlich der szenischen, so ungefähr sagt Immermann einmal in den Memorabilien, sind höchst einfach und kosten kein Geld, sondern erfordern nur Verstand. Goethe wußte mit einem alten Lappen, den er irgendwo aufgetrieben, Wunderdinge auszurichten. So wagt Immermann sich auf der winzigen Bühne des Düsseldorfer Schauhauses, auf der kaum 40 Menschen zu plazieren waren (als Mendelssohn, der eine Zeit lang sein wenig geeigneter Theaterkapellmeister gewesen, 20 mehr verlangte, mußte er sie ihm mehr aus Raum- als Geldmangel streichen), an die schwierigsten szenischen Aufgaben. Mit einem Sprachrohr, ein paar Strickleitern, zwei geöffneten Versenkungen als Kajütenzugängen, einer Regenmaschine und etlichen taumelnden Statisten zeigte er in seinem eigenen Drama „Alexis“ das Schiff im Kampf mit den tobenden Elementen. Wo es ihm — für die Kasse oder für die Dichtung — gut erscheint, schont er gelegentlich auch Prospekte nicht und nicht Maschinen. In den „Räubern“ legt er dem „würstegefütterten Demos“ zuliebe recht maliziös eine gräßlich-schöne Schlachtszene mit einigen 50 Soldaten und mehreren Pfund Pulver ein.

Im „Wundertätigen Magus“ erkennt er aber sehr richtig die bei Calderon auch sonst nicht selten gebotene künstlerische Notwendigkeit, das — sozusagen — praktische Resultat dieser (natürlich im höchsten Sinne) tendenziösen Dichtungen auch szenisch zu unterstreichen. So erfindet er hier eine Apotheose „Der Sieg des Christentums“, in welcher der Himmel selber sich öffnet, die Märtyrer nach ihrer Enthauptung in Gnaden zu empfangen.

Selbst in den Schlachtszenen betont er bei Calderon geistreich die religiöse Grundstimmung. So erschallen statt der irdischen himmlische Kriegsfanfaren, Choräle als Kriegsmusik. Jede seiner Kampfszenen hat er (ein Beweis statt vieler für den Reichtum seiner szenischen Einfälle und sein Vermögen, sich in die heterogensten Stile hineinzufühlen) auf andere Weise dargestellt. In „Macbeth“ werden sie nur durch Signale angedeutet, in den „Räubern“, wie wir sahen, „durch etwas nie Erhörtes von Blitz, Feuer, Knall, Metzeln und Würgen“ verdickt, im „Prinzen von Homburg“ in allen Details ausgearbeitet. In „Wallensteins Lager“ drückt er (bei einer Dilettantenaufführung) jedem einzelnen Statisten einen Zettel in die Hand, um ihm seine Stellungen zu bezeichnen. In solchen Fällen rief Immermann dann gern die Künstler der Akademie zu Hilfe. Professor Hildebrandt arrangierte im „Standhaften Prinzen“ von Calderon die Gruppen bei der Ausschiffung und bei den Kriegerzügen, ebenso die Schlacht im „Prinzen von Homburg“. Auch die Dekorationen stammten, soweit sie nicht vorhanden waren, von den Malern der Düsseldorfer Kunstschule, deren frische rege Kräfte — trotz mancher Anfeindung von seiten des sehr religiösen Schadow — die eigentlichen Stützen seiner Bühne blieben. Schirmer entwarf für Immermanns „Andreas Hofer“ eine Tiroler Landschaftsskizze, welche Kunstschüler ausführten, ebenso den Prospekt von Fez im „Standhaften Prinzen“, der Architekt Wiegmann das Babylon zu Calderons „Tochter der Luft“. Hildebrandt lieferte Skizzen zu den drei lebenden Bildern, durch welche Immermann im „Faust“ während des Geistergesanges im Studierzimmer des träumenden Faust das bis dahin übliche Ballettgehüpfe ersetzte, und mittels welcher er die Hauptgedanken des Textes optisch-einfach ausdrückt. Auch den Erdgeist zeigte er nicht körperlich,

Digitized by Google

sondern als Phantasmagorie mit Hilfe der Laterna magica. Die Beleuchtung weiß er auch sonst, so primitiv sie damals ist, geschickt zu verwerten. In der Elberfelder Reitbahn, in der er zu spielen gezwungen ist, fällt ihm, der überhaupt nie, wie die Handwerker, mit einer Inszenierung „fertig“ wird, bei der so- undsovielten Wiederholung des „Wallenstein“ ein, mit einem grünen Mond- und einem gelben Lampenlicht dem Todgeweihten etwas Schattenhaftes zu geben.

Nur weniges soll noch gesagt werden über die Potenzen Immermanns als literarischer Regisseur im engeren Sinne. Wie als Organisator — er war ein Vorkämpfer der ganzjährigen Verträge und Verdammer des Serienspielens —, so ging er auch als Dramaturg neue, eigene Wege. Bei Shakespeare sowohl (etwa in seiner Textgestaltung des ersten „Macbeth“-Akts oder des „Hamlet“) wie bei Schiller. Im Hinblick auf die vielumstrittene und teilweise als Sacrileg eines bösen „Modernen“ angeschwärzte Textbearbeitung, welche im Herbst 1913 Schillers „Tell“ durch Gerhart Hauptmann in dessen Inszenierung am Berliner Sozietätstheater erfahren hat, darf daran erinnert werden, daß schon sehr viel früher ein deutscher Dichter ein anderes Schillersches Drama nach ganz ähnlichen Grundsätzen dramatisch eingerichtet hat. Während der Saison 1834 bis 1835 hat Karl Immermann „nach einem längst durchdachten Plane“ „Wallensteins Tod“ in einer Form aufgeführt, die nach seiner eigenen Bemerkung „alles Sentimentalische und Müßige hinausgestrichen“ hat, unbeschadet der Popularität mancher Stelle. Die Szenen der Frauen im dritten und vierten Akt hat er vollständig weggelassen, da nach seiner Meinung die weicheren Charaktere zwischen den gewaltigen politischen Taten gleichsam zerrieben würden. Auf diese letzteren aber kam es ihm, trotzdem er selber beklagte, wie wenig Sinn das deutsche Theaterpublikum für historische Vorgänge auf der Bühne habe, vor allem an. Max und Thekla wurden wieder zu dem, „was sie doch eigentlich auch nur sein sollen, zu rührenden Episoden“ reduziert, und auch dem Wallenstein selber strich Immermanns Stift manchen seiner sentimentalen Rückfälle, vor allem den lyrischen Monolog „Du hast's erreicht, Oktavio“.

Richard Fellner beschreibt den Gesamteindruck der Bearbeitung (die auch Grabbe in seiner schönen Schilderung der Aufführung „mit richtigem Takte gekürzt" nannte) folgendermaßen: „Immermanns Einrichtung zeigt uns in schneller Handlung das gigantische Wagen und den Sturz eines genialen Mannes. Freunde des Tragisch-Gewaltigen werden ihren kühnen Zug bewundern. Sie hat das Drama der Antike näher gerückt." Ob sie allerdings, wie Immermann glaubte, „Schiller selbst erfreut hätte", darf man füglich in Frage stellen. —

Eine in vielen Punkten mit Immermanns Anschauungen übereinstimmende Bearbeitung des gesamten „Wallenstein" (Immermann spielte nur den „Tod" mit dem vorangehenden letzten Akt der „Piccolomini") hat 1908 Dr. Eugen Kilian in seiner wertvollen Schrift „Schillers Wallenstein auf der Bühne" angeregt; den hier von ihm vorgeschlagenen einteiligen fünfaktigen „Wallenstein" mit dem „Lager" als Vorspiel hat nachher Hagemann in Mannheim erstmals auf die Szene gebracht.

Keine Freude hätte ganz gewiß eine andere Schiller-Bearbeitung Immermanns ihrem Dichter gemacht, die der „Jungfrau von Orleans". Der Düsseldorfer Dramaturg hatte überhaupt wenig für dieses Werk übrig. Es „ist doch weiter nichts als blühende Opernpoesie. Es hat nur einen gründlich tragischen Gedanken, nämlich den, daß der König und seine Gesellen, noch umleuchtet von den Wundern des Himmels, die Jungfrau doch gleich wieder nur zur Bettgenossin und Kindermutter machen wollen. Alles übrige ist Schofel und ungeschickter Schofel. Die Agnes Sorel steht immer neben der Handlung wie das fünfte Rad am Wagen." Aber Immermann konstatiert als Geschäftsmann mit Befriedigung, daß Schillers schwächstes Schauspiel „noch immer das alte Bataillenpferd ist. Wir nahmen beim schönsten Wetter auf sie 228 Thaler ein". Da indessen die Premiere sich fünf Stunden hinzog, so schnitt er „aus dem Vorspiel die langen Erzählungen Bertrands, aus dem 3. Akte das langweilige Versöhnungsgequängel zwischen Burgund, dem König und Du Chatel — ferner den schwarzen Ritter; aus dem 4. Akte die langweiligen Schwesternszenen; aus dem 5. die

Digitized by Google

Köhler- und Gefangennehmungsszene. Nach diesem Haupt- und Kaiserschnitt wird hoffentlich das heilige Mädchen bei einer Repetition punkt 10 Uhr unter ihrer Fahne liegen". Interessant ist an dieser Radikalkur, daß es Immermann nicht einfiel, die Montgomeryszene zu streichen, die selbst in unseren Tagen noch an großen Bühnen in gedankenloser Weise von manchen Regisseuren weggelassen wurde.

Es hat sich in dieser Skizze nur darum gehandelt, das Bild des Düsseldorfer Dramaturgen in großen Zügen zu umreißen. In des Kunstliebhabers Immermann, von den Zünftigen seiner Tage so herzhaft geschmähter „gelehrter Bühne" drückt sich theoretisch wie praktisch zum erstenmale im Theater nicht nur Deutschlands, sondern der Welt in voller Klarheit der Gedanke von einer Gesamtregie aus, von einer künstlerischen Einheit der dramatischen Reproduktion, die der Einheit der dramatischen Produktion entspricht — ein volles Menschenalter vor den Meiningern. Die Nachbarstadt Aachen hatte — es ist fast komisch, zu sagen — am Ausgange der zwanziger Jahre neben dem Lampenputzer nur einen einzigen Bühnenangehörigen, den das sonst mit Köln vereinigte Theater unteilbar für sich allein besaß. Es war der Maschinenmeister, der nachmals berühmte Josef Mühldorfer. Dank seinen für ihre Zeit fabelhaft raffinierten Maschinerien und einigen Stars konnte sich das Aachener Ensemble 1829 sogar erfolgreich bis nach Paris vorwagen. Die Immermannsche Unternehmung, die drei Jahre nach dem Pariser Gastspiel der Aachener einsetzte, wirkt wie ein durchaus nicht zufälliges Exempel auf das Gegenteil dieser nächstnachbarlichen Maschinerie- und Star-Spektakel.

Man hat gern Immermanns unwilliges und nicht völlig unberechtigtes Wort über die „ungebildete, in Wein und Oberflächlichkeit versunkene Rheinstadt" Düsseldorf wiederholt, die ein künstlerisches Unternehmen von so außerordentlicher Art nach fünf Jahren untergehen ließ. Ich halte es aber doch für richtiger, sich die Frage vorzulegen, ob im damaligen Deutschland wohl eine andere Stadt von 20 000 Einwohnern, die Düsseldorf um diese Zeit zählte, imstande gewesen wäre, es ebenso oder selbst

Digitized by Google

weniger lange zu halten. Die wackeren Herren, die in den gar nicht freigebigen geldarmen Biedermeiertagen die 22 000 Taler Defizit haben tragen helfen, verdienen ein freundlicheres Andenken als ihnen in der Theatergeschichte bisher manchmal beschieden gewesen ist.

Digitized by Google

Anhang.

I. Eugen Kilians Inszenierungen am Karlsruher Hoftheater 1895—1905.

1895.

14. Mai. Shakespeare: Wie es euch gefällt.
4. Oktober. Greif: Franzesca da Rimini.

1896.

10. Januar. Heinrich Kruse: Standhafte Liebe.
24. Oktober. Ibsen: Der Volksfeind.
30. Oktober. Schiller: Kabale und Liebe.
12. Dezember. Schönthan und Koppel-Ellfeld: Die goldene Eva.

1897.

23. Januar. Sudermann: Morituri.
30. Januar. Blumenthal: Abu Seid.
9. März. Fulda: Der Sohn des Kalifen.
30. März. Lindau: Der Abend.
24. September. v. d. Pfordten: Michelangelo. Uraufführung.
12. Oktober. Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung.
2. Dezember. Benedix: Die relegierten Studenten.
9. Dezember. Kruse: Die Gräfin.

1898.

8. Februar. Fulda: Jugendfreunde.
13. März. Raimund: Die gefesselte Phantasie.
19. März. Ibsen: John Gabriel Borkman.
11. April. Shakespeare: Antonius und Kleopatra.
10. Mai. Schnitzler: Liebelei.
14. Juni. Langmann: Bartel Turaser.
27. Oktober. Ganghofer: Meerleuchten.
3. November. Grillparzer: Esther.
10. Dezember. Sudermann: Die Schmetterlingsschlacht.

Digitized by Google

1899.

12. Januar.	Ebner-Eschenbach: Am Ende.
	Bernstein: Mein neuer Hut.
19. Januar.	Grillparzer: Des Meeres und der Liebe Wellen.
14. März.	Wolters und Gjellerup: Die törichte Liebe.
2. April.	Shakespeare: Der Sturm.
19. Mai.	Hauptmann: Fuhrmann Henschel.
2. September.	Dreyer: Unter blonden Bestien.
	Sühring-Bardey: Der gute Ton. Uraufführung.
21. Oktober.	Dreyer: Hans.

1900.

9. Januar.	Ibsen: Nora.
29. Januar.	Sardou: Cyprienne.
17. Februar.	Lindau: Der Herr im Hause.
18. März.	Heyse: Graf Königsmark.
29. April.	Goethe: Götz von Berlichingen. Nach der Orig.-Ausg. von 1773.
10. Mai.	Hauptmann: Der Biberpelz.
18. Juni.	Heyse: Ehrenschulden.
	Fulda: Die Zeche.
	Dreyer: Liebesträume.
23. Juni.	Birch-Pfeiffer: Die Grille. (Zum 100. Geburtstag der Verfasserin.)
22. Dezember.	Molière: Die Schule der Ehemänner.
	Molière: Die Schule der Frauen.

1901.

17. Januar.	Shakespeare: Was ihr wollt.
2. Februar.	Grillparzer: Die Jüdin von Toledo.
23. März.	Widmann: Lysanders Mädchen.
	Holberg: Der geschwätzige Barbier.
21. Juni.	Ibsen: Rosmersholm.
20. September.	Skowronnek: Die goldene Brücke.
28. November.	Wach: Ein Sonnenstrahl. Uraufführung.
	Wolters: Kinderkrankheiten.
10. Dezember.	Grabbe: Don Juan und Faust. (Zum 100. Geburtstag des Dichters.)

Digitized by Google

1902.

26. Januar.	Bauernfeld: Fortunat.
13. März.	Sudermann: Es lebe das Leben.
12. Juni.	Ibsen: Die Frau vom Meere.
16. September.	Tirso de Molina — Adler: Don Gil.
2. Oktober.	Wilbrandt: Der Meister von Palmyra.
18. Oktober.	Kleist: Die Familie Schroffenstein.
28. November.	Maeterlinck: Monna Vanna.
9. Dezember.	Björnson: Ein Fallissement.

1903.

8. Januar.	Schiller: Don Carlos.
21. März.	Hauptmann: Der arme Heinrich.
12. April.	Kleist: Das Kätchen von Heilbronn.
28. Mai.	Maeterlinck: Der Eindringling.
	Schnitzler: Die letzten Masken.
	Mirbeau: Der Dieb.
2. Oktober.	Pferhofer: Die Diplomatin.
13. Oktober.	Shakespeare: Maß für Maß. (Zum 1. Male nach dem Original.)
5. November.	Grillparzer: Die Ahnfrau.

1904.

8. Januar.	Bartels: Die schiefmäulige Almuth. Uraufführung.
6. Februar.	Goethe: Egmont.
19. März.	Weigand: Tessa. Uraufführung.
4. April.	Shakespeare: Das Wintermärchen.
14. Mai.	Molière: George Dandin.
	Molière: Der Arzt wider Willen.
23. Mai.	Raimund: Der Verschwender.
21. Juni.	delle Grazie: Sphinx.
1. Oktober.	Weigand: Agnes Korn.
21. Oktober.	Albert Geiger: Maja. Uraufführung.
1. Dezember.	Schiller: Fiesko.

1905.

4. Februar.	Heyermans: Kettenglieder.
14. April.	Ebner-Eschenbach: Ohne Liebe.
17. Juni.	Kadelburg: Der Familientag.

Digitized by Google

II. Eugen Kilians Inszenierungen am Münchener Hoftheater 1908—1915.

1908.

17. Mai.	Hans Wach: Ein Sonnenstrahl.
	Arthur Schnitzler: Die Frage an das Schicksal.
	Ludwig Fulda: Die Zeche.
21. Mai.	Grillparzer: Sappho.
3. Juni.	Marie Ebner-Eschenbach: Am Ende.
	Heinrich Kruse: Standhafte Liebe.
15. August.	Josef Viktor Widmann: Lysanders Mädchen.
	Molière (Fulda): Die Schule der Ehemänner.
2. September.	Karl Schönherr: Erde.
5. Oktober.	Shakespeare: Antonius und Cleopatra.
7. November.	Heinrich Lilienfein: Der schwarze Kavalier. Uraufführung.
21. November.	Ernst Didring: Hohes Spiel. Uraufführung.
22. Dezember.	Shakespeare: Maß für Maß.

1909.

15. Januar.	Grillparzer: Ein Bruderzwist in Habsburg.
22. März.	Shakespeare: Coriolan.
26. April.	Shakespeare: König Johann.
19. Mai.	Prosper Merimée (Bettelheim): Die Mißvergnügten.
	Brucys und Palaprat: Advokat Patelin.
17. Juni.	Martin Greif: Prinz Eugen.
30. Juni.	Julius Bab: Das Blut.
28. August.	Goethe: Die natürliche Tochter.
20. September.	Kleist: Die Hermannsschlacht.
9. Oktober.	E. von Keyserling: Peter Hawel.
9. Dezember.	Shakespeare: Julius Cäsar.
29. Dezember.	Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung.

1910.

29. Januar.	Hermann Bahr: Das Konzert.
28. Februar.	Shakespeare: Hamlet.
15. März.	Paul Heyse: Graf Königsmark.
21. April.	Herbert Eulenberg: Leidenschaft.

Digitized by Google

4. Mai.	Robert Hessen: Vor Sonnenuntergang.
	Hans von Gumppenberg: Münchhausens Antwort.
	Otto Erich Hartleben: Die Lore.
4. Juni.	Ibsen: Gespenster.
10. Juni.	Björnson: Ein Fallissement.
28. August.	Goethe (und Felix von Stenglin): Die Aufgeregten.
19. September.	Shakespeare: Timon von Athen.
17. November.	Frank Wedekind: Der Liebestrank.
13. Dezember.	Hebbel: Genovefa.

1911.

16. Januar.	Kleist: Robert Guiskard, Herzog der Normänner.
16. Februar.	Herbert Eulenberg: Alles um Liebe. Uraufführung.
25. Mai.	Goethe: Egmont.
3. Juni.	Shakespeare: Wie es Euch gefällt.
22. September.	Kleist: Die Familie Schroffenstein.
25. Oktober.	Kleist: Amphitryon.
17. November.	Kleist: Penthesilea.
8. Dezember.	Joseph Kosor: Brand der Leidenschaften. Uraufführung.

1912.

28. Januar.	Paul Heyse: Die schwerste Pflicht. Uraufführung.
	Ludwig Ganghofer: Tod und Leben.
5. Februar.	Kleist: Das Käthchen von Heilbronn.
22. März.	Kleist: Prinz Friedrich von Homburg.
13. April.	Joseph Ruederer: Die Fahnenweihe.
25. April.	Tim Klein: Veit Stoß.
17. Juni.	Schiller: Kabale und Liebe.
21. September:	Strindberg: Mutterliebe.
	Strindberg: Wetterleuchten.
22. Oktober.	Herbert Eulenberg: Belinde. Uraufführung.
16. November.	Gerhart Hauptmann: Gabriel Schillings Flucht.
7. Dezember.	Stefan Zweig: Das Haus am Meer.
28. Dezember.	Johan Sigurjonsson: Berg — Eyvind und sein Weib.

Digitized by Google

1913.

12. Januar. Walter Ziersch: Eisen. Uraufführung.
16. März. Hebbel: Agnes Bernauer.
10. Mai. Franz Molnar: Liliom.
30. Mai. Friedrich Bartels: Burg Weibertreu. Uraufführung.
26. September. Schiller: Die Räuber.
8. November. Georg Büchner: Dantons Tod.
Georg Büchner: Wozzek. Uraufführung.

1914.

18. Januar. Anzengruber: Das vierte Gebot.
5. April. Goethe: Faust. I. Teil.
28. Juni. Herbert Eulenberg: Zeitwende.
5. Oktober. Paul Heyse: Colberg.
25. November. Shakespeare: Ein Wintermärchen.
5. Dezember. Otto Erich Hartleben: Die Erziehung zur Ehe.
30. Dezember. Shakespeare: Viel Lärm um Nichts.

1915.

7. Januar. Roderich Benedix: Die relegierten Studenten.

III. Verzeichnis der Schriften Eugen Kilians.

Aus dem Verlag von Georg Müller, München.

Dramaturgische Blätter. Erste Reihe. 1905.

Goethes Faust auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichts. 1907.

Schillers Wallenstein auf der Bühne. Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichts. 1908.

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Der Dramaturgischen Blätter zweite Reihe. 1914.

Digitized by Google

Bühnenbearbeitungen und Theaterausgaben.

Shakespeare: Der Widerspenstigen Zähmung. Oldenburg, A. Schwarz 1898.
Antonius und Kleopatra. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1898.
König Heinrich V. Leipzig, Reclam 4037.
Wie es Euch gefällt. Leipzig, Reclam 4065.
Der Sturm. Leipzig, Reclam 4217.
Maß für Maß. Leipzig, Reclam 4523.
Was Ihr wollt. Leipzig, Reclam 4757.
Das Wintermärchen. Leipzig, Reclam 5026.

Schiller: Don Karlos. Mit Benutzung der älteren Ausgaben. Leipzig, Reclam 4569.

Hebbel: Genovefa. Leipzig, Reclam 5443.

Die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1786. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Götz. Mannheim, Bensheimer 1889.

Goethes Götz und die neueingerichtete Münchener Bühne. München, Kellerer 1890.

Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel. Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen II. Hamburg, Voß 1891.

Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statistik des Repertoirs nebst einem Auszug aus Ed. Devrients handschriftlichen Aufzeichnungen. Karlsruhe, Braun 1893.

Der einteilige Theater-Wallenstein. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein. Munckers Forschungen XVIII. Berlin, Duncker 1901.

Goethe: Götz von Berlichingen. Nach der Originalausgabe von 1773. Oldenburg, A. Schwartz 1902.

Samuel Friedrich Sauter, Ausgewählte Gedichte. Eingeleitet und herausgegeben. Bad. Neujahrsblätter, Neue Reihe V. Heidelberg, Winter 1902.

Bauernfeld: Fortunat. Bühnenbearbeitung des Hoftheaters in Karlsruhe. Halle, Hendel 1910.

Digitized by Google

In meinem Verlage erschienen:

Eugen Kilian

Dramaturgische Blätter

2. Auflage. Geheftet M. 7.—, gebunden M. 9.—

Südd. Monatshefte: „Theaterfreunden werden Eugen Kilians „Dramaturgische Blätter“ eine willkommene Gabe sein, in denen sie sieben Aufsätze über Shakespeare auf der modernen Bühne neben interessanten Studien über Regiekunst und Theatergeschichte finden.“

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

Der dramaturgischen Blätter zweite Reihe

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der Regiekunst und der Theatergeschichte.

2. Auflage. Geheftet M. 7.—, gebunden M. 9.—

M. G. Conrad in der Tägl. Rundschau: „Was der ebenso gelehrte wie vielerfahrene Praktiker Kilian über das Bühnenbild, über das Ausstattungswesen und über die wirksamsten Darstellungsmöglichkeiten berühmter Dramen auszusagen weiß, das sollte weit über den engeren Theaterkreis gehört und beachtet werden.“

Goethes Faust auf der Bühne

Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichts

Geheftet M. 2.50, gebunden M. 3.50

Mannheimer Theater-Zeitung: „Der Verfasser gibt eine Fülle von neuen Anregungen und verbesserten Vorschlägen und nicht nur der Regisseur, sondern auch der Kritiker kann aus der Kilianschen Schrift viel, sehr viel lernen.“

Mein Austritt aus dem Verband des Karlsruher Hoftheaters. Ein Wort der Aufklärung

Geheftet M. 1.20

Ferdinand Gregori in dem Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft: „Einer unserer Tüchtigsten, der Shakespeares Werke von widerwärtigen und lächerlichen Entstellungen reinigte, hat von der Stätte seines 14jährigen Wirkens Abschied genommen. ... Von ihm kann jeder Regisseur lernen.“

Schillers Wallenstein auf der Bühne

Beiträge zum Probleme der Aufführung und Inszenierung des Gedichts

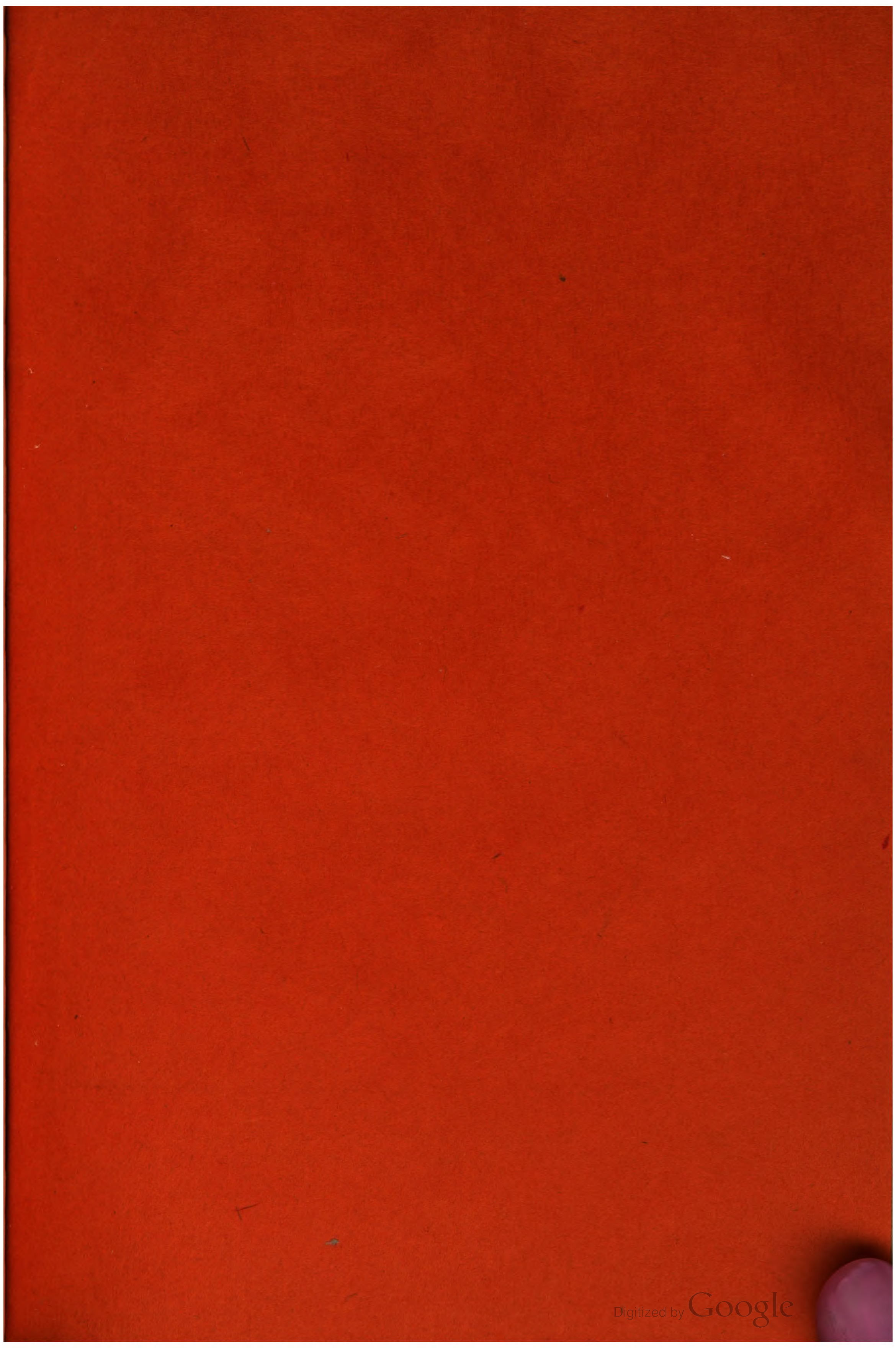
Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—

„Die Zeit“, Wien: „Wo immer der erfahrene Mann der Bühne sich geltend macht, ist seine Meinung von Wert und Interesse. Man spürt einen durchgebildeten, vorsichtigen Geschmack und einen sehr feinfühligen Sinn für die Wirkungen der Szene.“

Georg Müller Verlag / München

Druck: Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn, München

Digitized by Google


Digitized by Google

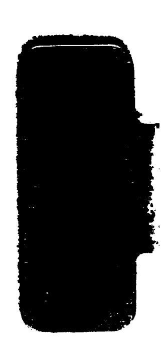
Das Textpapier wurde zur Verfügung gestellt von den
München-Dachauer Papierfabriken

Digitized by Google

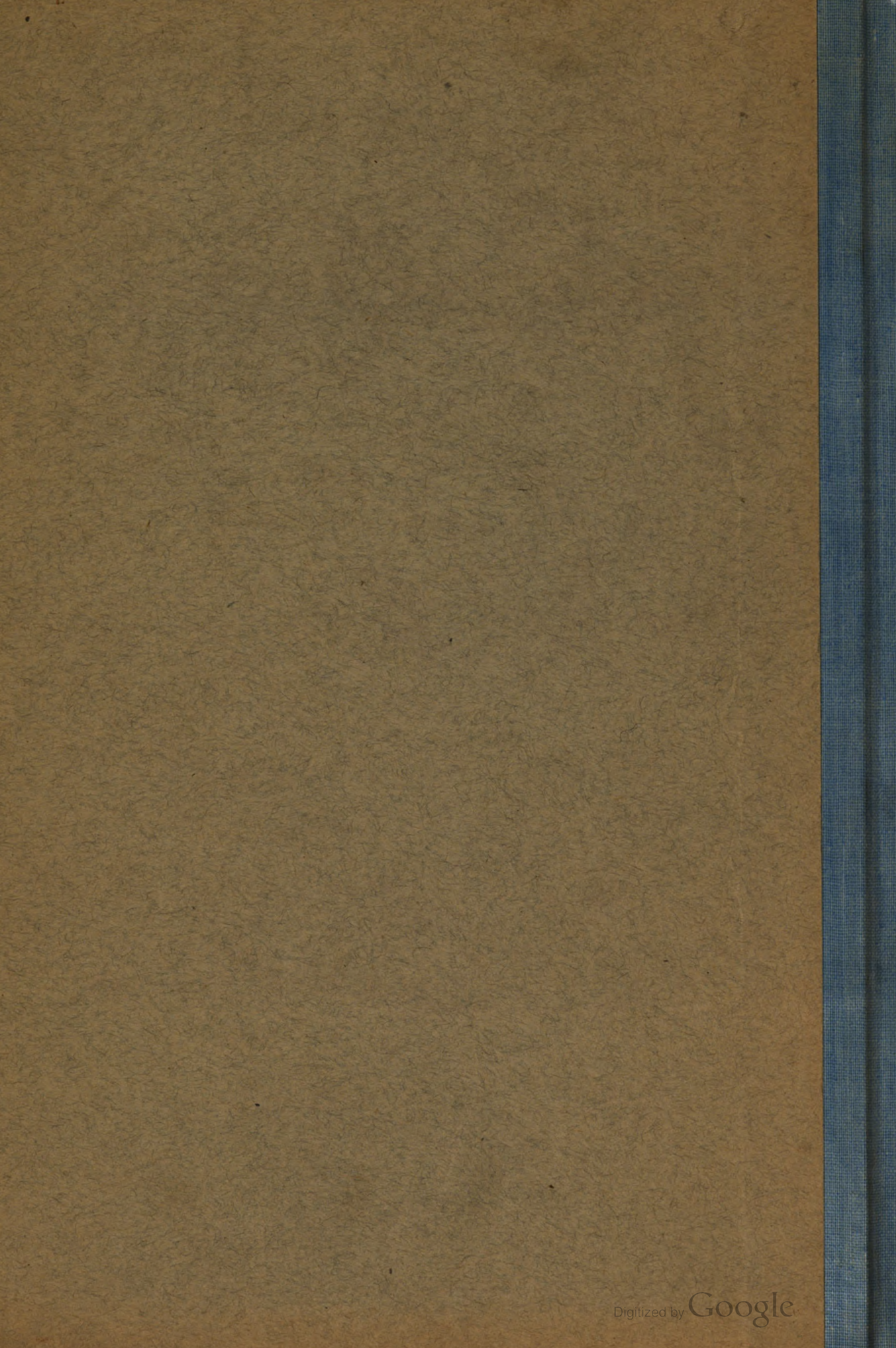
Digitized by Google

Digitized by Google

YE 01769



Digitized by Google


Digitized by Google